
3 1761 08333114 0

ONZE KUNST

DEEL XXVI

1914

J. GOETHEER
BOEK-MUZIEK
PAPIERHANDE
BINDERIJ

ONZE KUNST

DEEL XXVI

ONZE KUNST

VOORTZETTING VAN DE VLAAMSCHE SCHOOL

HOOFDREDACTEUR :

Dr. P. BUSCHMANN

DEEL XXVI

13e JAARGANG · 2e HALFJAAR

JULI-DECEMBER

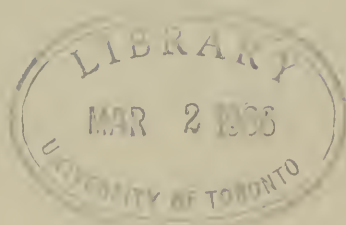
1914



Naamlooze Vennootschap « Onze Kunst » Antwerpen

AMSTERDAM : L. J. VEEN

N
5
07
decl 26



1054294



HET GENETISCHE PROBLEEM VAN DE NACHTWACHT

INLEIDING



ESTAAT er zulk een probleem, zoo zal, na lezing van dit opschrift, menigeen vragen, wellicht er aan toevoegend: en wat moet men daaronder verstaan?

Wel, evenals bij welk object ook, kan men voor de *Nachtwacht* zich afvragen, bot uitgedrukt: Wat werkte mee om dit schilderij te maken zooals het is? Werd het geboren uit een gril van den kunstenaar, of gehoorzaamt het aan stijl-tendenzen eigen aan den tijd van zijn ontstaan? Had de meester er aparte æsthetische bedoelingen mee? Kent men die? En het sujet? Dicteerde dat de opvatting of drong het tot concessies? *Moest*, gegeven tijd, kunstenaar en sujet, het schilderij zoo geconcipieëerd worden als het thans is?

Kortom, zie hier het genetisch probleem geformuleerd:

Blijkt uit de wordingsgeschiedenis van de *Nachtwacht* de noodzakelijkheid van haar tegenwoordigen vorm?

Ik meen dat het van belang is dit vraagstuk onder de oogen te zien.

« Een van oudsher onbegrepen schilderij » merkte in 1906 een der vele Rembrandt-biografieën op. « Bijna een wereldraadsel » luidt een uitspraak van Dr. J. Veth in hetzelfde jaar. Dat de Nachtwacht vat geeft op afbrekende critiek is genoegzaam bekend. Waarom toch al die « berispingen » van Hoogstraten in 1678 af tot aan Dumont-Wilden in 1913 toe? « Ce tableau ne donne pas le sentiment de la perfection » schrijft de laatste. Wie de juistheid van deze uitspraak erkent, dringt daardoor de Nachtwacht weg uit den allerhoogsten kring: weg van Leonardo's Avondmaal, weg van Rafaël's Sistina, weg vooral ook van de Staalmeesters. Want al die groote werken geven: « le sentiment de la perfection »: het gevoel dat het bestreefde volmaakt bereikt is. En dat zou dan het lot zijn van de kapitale schepping waar de meester, 35 jaar oud, zijn schoonste levenskracht aan besteden kon! En op dat werk komt neer een hagelende critiek, van iemand wiens woord in niet gering aanzien staat: de bezonnen Fromentin. Diens onuitgesproken conclusie stempelt de *Nachtwacht* tot een mislukking.

De conciliante Emile Michel vindt een excuus en een verklaring in de afwezigheid van voorstudies en zijn oordeel is lang het gangbare geweest :

« Rembrandt devait expier chèrement au cours de l'exécution de son œuvre, ce manque d'études préparatoires qui expliquent en tous cas les inégalités, les défauts de proportion qui déparent cet ouvrage, les surcharges ou les repentirs qui y sont restés apparents ».

De ontleding van Rembrandt's *Eendracht van het land*, de herdateering van dit werk in 1641, dus in het jaar dat de Nachtwacht reeds ondernomen was, leerde mij anders. Het feit dat vele houdingen en acties voorkomend in de Nachtwacht, te voren op de Eendracht beproefd en bestudeerd waren, deed mij voor het eerst een direct verband leggen tusschen deze beide schilderijen. (Zie *Onze Kunst*, Jan. 1912). Daarmede was de genetische kwestie der Nachtwacht te berde gebracht.

Deze kwestie wil ik nu, voor zoover dat mogelijk is, in haar geheelen omvang, maar niet in alle details, behandelen, ditmaal uitgaand van het kunstwerk zelf en niet van de Eendracht.

Mijn beschouwing over de *Eendracht van het Land* lokte een critiek uit van Dr. C. Hofstede de Groot. De beleefdheid eischt dat ik een aanvang maak met den inhoud van deze critiek in 't licht te stellen en te toetsen, waarbij ik eenige aanvullende opmerkingen plaatsen kan. Hoofstuk I behandelt dus de Nachtwacht in verband met de Eendracht van het Land.

In Hoofdstuk II moet ik, hoewel huiverend, op een onvermijdelijk geschilpunt ingaan, dat in dit tijdschrift oorzaak was van een minder malsche polemiek : een nevenprobleem, in dit verband een hoofdprobleem geworden ; dit is, zooals men begrijpt, de verschrikkelijke afsnijdingskwestie.

Hoofdstuk III zal nagaan hoeverre de eigenaardigheden van het sujet het uiterlijk van de Nachtwacht beïnvloed hebben.

In Hoofdstuk IV zal ik pogen de compositie te ontleden en aantoonen dat de groepeering een logisch gevolg is van een zekere kunstrichting.

Hiermede is alles over het verloop van het onderzoek gezegd ; echter wil ik nog eenige verontschuldigingen aanbieden.

Hoe jong de kunstwetenschap nog is, beseft men vooral door het aantal neven-problemen, die onmiddellijk opduiken zoodra welke kwestie ook aangepakt wordt. Ze vorderen een oplossing vooraf en maken een onderzoek als dit zeer gecompliceerd. Daarbij komt dat de omvang van het onderwerp geweldig groot is, ja zoo groot als men wil. Er kan bij Adam begonnen worden. Het is noodig te bekrimpen, ook daar waar uitvoerigheid wellicht meer effect zou hebben. Daar tegenover staat dat ik het dienstig vond enkele kleinere kwesties van alle kanten te beschouwen en schijnbaar belangrijkere slechts uit de verte aan te duiden. Als verontschuldiging voor het oprakelen van de afsnijdingskwestie moge gelden dat ik daarbij van nieuwe gezichtspunten uitga, onder de belofte, de millimeter-discussies ter zijde te laten. Ten slotte vergete men niet dat, volgens Carl Neumann « das problem-

reichste aller Rembrandtschen Werke » juist de Nachtwacht is en dat een heldere kijk op de determineerende factoren een vollediger en dieper inzicht in het werk zelf geven kan.

I. Het verband tusschen Nachtwacht en Eendracht van het Land.

De stellingen welke ik in een opstel in dit tijdschrift (Jan. 1912) met behulp van een ruim afbeeldings-materiaal verdedigde, luiden kort saamgevat aldus :

« Rembrandt's *Eendracht van het Land* is niet, zooals gewoonlijk aangenomen wordt, geschilderd in 1648, maar in 1641. »

« Het sujet behelst geen vredes-allegorie. De *Eendracht van het Land* is een ontwerp voor een Amsterdamsch schutterstuk, waaraan een Eendrachtsallegorie verbonden is. »

« Dit ontwerp moet beschouwd worden als een studie voor het gegeven, dat in 1642 als *Nachtwacht* een definitieven vorm erlangen zou. »

Dr. C. Hofstede de Groot deed mij het genoegen zijne meening over deze nieuwigheden uit te spreken *(Oud Holland*, XXX p. 178). Met 1641 als herdateering, d. w. z. met de stelling waar het overige op rust, stemde Dr. H. d. G. volmondig in. Bezwaren heeft hij echter tegen het saamkoppelen van *Eendracht* en *Nachtwacht*. En dat zijn, merkwaardigerwijze, bezwaren van geschiedkundigen en niet van kunstwetenschappelijken aard. Daarmede wordt de discussie overgebracht op het gebied eener andere wetenschap, waar geen der twee opponenten als deskundige geldt. Ook andere eigenaardigheden maken het verweer lastig, zoo niet onmogelijk. In zijn beide bladzijden mengelde Dr. H. d. G. bont dooreen beschouwingen over methode en raadgevingen (welke ik reeds afzonderlijk onderzocht in *Oud Holland*, XXXI p. 76), roerde andere meeningsverschillen aan die geen verband houden met het onderhavige geval en waarvan de bespreking tot later wachten kan, zag neven-aangelegenheden voor hoofdkwesties aan (Banning-Cocq's relaties met Rembrandt) en schoof mij meeningen in de schoenen die ik nergens geuit heb, om daar heftig tegen te velde te trekken (bijv. tegen de Eendracht der Schutterijen, waar mijn uitdrukking luidde : Eendracht der Steden onderling). Wanneer ik nu uit dit alles het bijkomstige verwijder, dan blijft er het volgende over als essentieël betoog :

I. Volgens Dr. H. d. G. heeft de schrijver aangetoond « dat het jaartal dat tot dusver voor 1648 gehouden werd, ook omdat men in het stuk een allegorie op den Westfaalschen vrede placht te zien, klaarblijkelijk 1641 moet gelezen worden en dat dit jaar als jaar van ontstaan ook zeer goed past bij Rembrandt's stijl uit dien tijd. De schrijver wijst op tal van inderdaad zeer treffende analogieën met de Nachtwacht en vele andere werken en slaagt in zijne bewijzen zoo overtuigend, dat men wel kan zeggen : deze meening zal algemeen ingang vinden : van nu af zal niemand meer de Eendracht van

het Land met den Vrede van Munster in verband willen brengen en in het jaar 1648 willen plaatsen. »

II. « Wat de schrijver aanvoert ter verklaring van de Eendracht in verband met de rol die de stedelijke schutterijen gespeeld hebben, mist, voor zoover ik zie, elken historischen grondslag (¹). De schrijver tracht met geheele miskenning der geschiedkundige feiten een verband te leggen waarvoor geen zweem of schaduw van bewijs voorhanden is. »

III. Dr. H. d. G. geeft de verzekering : « dat de schrijver er niet in geslaagd is, van het produkt van Rembrandt's dichterlijk penseel eene aannemelijke verklaring te geven », en wijst tevens den weg aan die het onderzoek volgen moet : « Eendracht van 't Land kan alleen gezocht worden in de Colleges van Staat : de Staten-Generaal en de Provinciale Staten en tusschen deze Colleges en den Prins-Stadhouder, omstreeks 1640-42 wellicht ook nog in 't samengaan dezer factoren met Frankrijk in zake de verovering en verdeeling der Zuidelijke Nederlanden. Het resultaat dier « Eendracht » was het toestaan van gelden voor een sterk huurleger, in geen geval een eendrachtig ten strijde trekken van stedelijke schuttersvendels ». —

Met het onder I medegedeelde, de aanvaarding van den datum 1641, is mijn pleit voor meer dan de helft gewonnen. Een werk als de Eendracht, dat in 1641 gereed komt (terwijl de Nachtwacht in het voorjaar van 1642 voltooid werd) en dat, zooals Dr. H. d. G. erkent « tal van inderdaad zeer treffende analogien met de Nachtwacht » vertoont, zal voortaan steeds in één adem met de Nachtwacht genoemd worden (²). Neemt men het woord « Voorstudie » in ruimeren zin — zooals bijv. ook Rembrant's *Triomf van Mordechaï* als voorstudie voor de compositie-problemen van de Nachtwacht betiteld wordt — dan valt er tegen mijn stelling *Eendracht-voorstudie Nachtwacht* niets in te brengen, gezien de treffende overeenkomsten van houdingen, van acties met vuurwapens, van geheele groepen. De vraag blijft thans nog : Is de Eendracht ook een voorstudie *in engeren zin*, d.w.z. bestaat er tusschen Eendracht en Nachtwacht *identiteit van sujet* ? Ja, zeide ik, de overeenkomsten wijzen niet alleen op stijl-gelijkheid van twee in 't zelfde jaar ontstane werken, maar ook op een gelijkheid van gegeven, in 't eene geval concept gebleven, in 't andere uitgewerkt. Neen, zegt Dr. H. d. G. Zonder mijn argumenten een blik waardig te keuren oordeelt hij dat voor een dergelijk verband « geen zweem of schaduw van bewijs voorhanden is »,

(¹) Daar ik nergens een verklaring heb gegeven « van de Eendracht in verband met de rol die de schutterijen gespeeld hebben », neem ik aan dat in dezen zin « mist » onmiddellijk achter « Eendracht » geplaatst moet worden, waardoor de bedoeling duidelijk wordt.

(²) Dit geschiedde reeds in een voordracht van Dr. J. Veth gehouden 16 Maart j. l. voor het Kon. Oudheidkundig Genootschap te Amsterdam. Ook toen de verkeerde datum nog gold, bracht reeds Carl Neumann in een merkwaardige passage (Rembrandt 1905 p. 314) Nachtwacht en Eendracht tot elkaar, wegens de overeenkomst in toon (der metallische Tonart).

REMBRANDT: DE EENDRACHT VAN HET LAND.

(Museum Boymans, Rotterdam).



daarbij vergetend dat de bewijzen juist zijn afgeleid uit wat hij zelf noemt: « de tal van inderdaad zeer treffende analogien met de Nachtwacht ».

Waarom kan, volgens Dr. H. d. G., mijne verklaring de goede niet zijn? Omdat een dergelijke inhoud van het schilderij in strijd zou zijn (zie II) met « de geschiedkundige feiten ». (Een oordeel dus op *historische gronden*).

Zulk een redeneering gaat heimelijk van willekeurige premissen uit: Dr. H. d. G. neemt voetstoots aan ten eerste dat Rembrandt een objectieven kijk gehad heeft op de geschiedenis zijner dagen, op instellingen en toestanden; vervolgens dat hij dit objectieve inzicht belichaamd heeft in zijn kunstwerk.

Had de zeventiende-eeuwer in 't algemeen een objectief inzicht in hetgeen er op politiek gebied gebeurde? Of is wellicht het nageslacht tot juister oordeel in staat dan de tijdgenoot? Moeten we met Dr. H. d. G. in de Eendracht van 't Land een exposé zoeken, hoe zekere gebeurtenissen effectief geschied zijn? Of laat de Eendracht ons zien hoe zekere gebeurtenissen weerspiegelden in den geest van een tijdgenoot? En wat voor een tijdgenoot nog wel? Geen diplomaat, geen geschiedschrijver, maar uitsluitend een kunstenaar: iemand voor wie niet « waar of onwaar » maar « schoon of niet schoon » het dagelijksch criterium was. Kortom, we hebben voor ons niet « de » Eendracht van het Land, maar *Rembrandt's* Eendracht van 't Lant.

Toen Dr. H. d. G. beweerde: Uwe verklaring klopt niet met « de geschiedkundige feiten » en is daardoor onjuist, vergat hij eerst te bewijzen dat de inhoud van de Eendracht kloppen *moet* met « de geschiedkundige feiten », d. w. z. dat een kunstwerk, hetwelk een historisch gegeven behandelt, noodzakelijkerwijze ook de juiste « geschiedkundige feiten » weergeeft.

Ziehier een voorbeeld van het gevaar van zulk een redeneering. Het ruiterportret van Olivarez door Velazquez is aan ieder bekend: op zijn steigerend ros, de veldheerstaf in de hand, commandeert de minister in een gevecht. Dr. H. d. G. kan nu concludeeren, dat dit portret geenszins Olivarez voorstelt, omdat we uit « de geschiedkundige feiten » weten, dat Olivarez nooit in een veldslag gecommandeerd heeft.

Dr. H. d. G. preciseert niet wat hij onder « de geschiedkundige feiten » verstaat. Bedoelt hij daarmede « de rol die de stedelijke schutterijen gespeeld hebben »?

Wanneer Unger (*Oud Holland* 1884) en Moes (Frans Hals 1910) de inname van Breda in 1622 plaatsen in steê van in 1625, dan vergrijpen ze zich aan een geschiedkundig *feit*. Maar « de rol die de stedelijke schutterijen gespeeld hebben » is het onderwerp van een geschiedkundige *beschouwing*, en beschouwingen zijn variabel. Buitendien komt die rol er hier niet op aan. *Welke rol meenden de schutters zelf gespeeld te hebben:* ziedaar de vraag waar het om draait.

Onder de hulp-wetenschappen der kunsthistorie neemt de geschiedenis een eerste plaats in. Maar bij het toepassen van haar resultaten op kunst-

historische kwesties doet zich eenzelfde misverstand herhaaldelijk voor. De geschiedkundige speurt naar de juiste oorzaken van wat er gebeurde; hij vraagt zich af : hoe waren de toestanden eigenlijk ? De kunsthistoricus vraagt : welken indruk maakten de gebeurtenissen op den tijdgenoot; welke voorstellingen had men er van ? Want die opvattingen en voorstellingen bepalen den inhoud van het historisch kunstwerk. Dit verschillend gezichtspunt leidt tot een verschil van informatie : de beste bronnen zijn voor den kunsthistoricus vlugmaren, pamphletten en geschiedzangen.

De geschiedkundige zal u haarfijn vertellen wat eigenlijk de schutterijen geworden waren. « Hoe voelden de schutters zich zelf », dat wil de rechtgeäarde kunsthistoricus weten, en « wat beteekenden ze in de oogen der medeburgers » : want in het kunstwerk komt dat alleen tot uiting. Hoe ze zich zelf voelden zal een later hoofdstuk bespreken. —

Onder III beweegt Dr. H. d. G. zich dan op positief gebied, door aan te wijzen waarin de Eendracht van 't Lant alleen kan gezocht worden; daarbij omschrijft hij het schilderij als een « produkt van een dichterlijk penseel ».

Mocht ik steeds zóó met Dr. H. d. G. in kunnen stemmen als ik het doe bij deze qualificatie ! Zeker, dat is de Eendracht : de schepping van een eminent dichterlijk genie. Rembrandt in de *Eendracht* beweegt zich op dezelfde hoogte als bijv. Shelley in z'n *Hellas* : een dramatisch gegeven voorgedragen met de heete overtuiging der lyriek.

Als prijs van een beslissenden kamp legt Rembrandt, op de verlaten troon, Holland's gravenkroon te fonkelen. « In the dust glimmers a Kingless Diadem » zegt Shelley, wanneer bij het forceeren van de poort Romanos Konstantinopel's heerschappij op het spel komt te staan. Zijn deze evocatie's, van Rembrandt en van Shelley, niet gelijkelijk pakkend, sober-dramatisch, « dichterlijk » ?

Velen zal het onbillijk toeschijnen, dat iemand een werk een dichterlijk produkt noemt en tevens verlangt dat het aan de eischen van het stipthistorische voldoet. Van Shakespeare's koningsdrama's zal dat niet gevorderd worden ! En in wiens gemoed komt er ongerustheid op of het karakter van Vondel's Gijsbrecht behoorlijk klopt met den historischen Gijsbrecht ?

Wie den dichter wil verstaan,
Moet niet Blok of Fruin opslaan,
Maar in 't land des dichters gaan !

En daarmede komt men op een terrein waar bijv. anachronismen weelderig in bloei staan en waar de historie niet aan eigen wetten, maar aan wetten van schoonheid te gehoorzamen heeft.

De opvatting dat de inhoud van het « poëtisch produkt » rijmen moet met de « geschiedkundige feiten » heeft Dr. H. d. G. gemeen met een vorig geslacht, dat de juistheid van een geschiedkundigen roman belangrijker achtte dan de vorm. Dr. H. T. Colenbrander beschreef dien tijd in de *Gids*



Een « sinneken » van Rembrandt : De Justicie bij den verlaten troon.
(Fragment uit de « Eendracht van het Land »).

(Jan. 1913) : « Een kunstwerk mocht in geen enkel opzicht in strijd komen met de uitkomsten der wetenschap, Wie deze over het hoofd had gezien heette een slecht kunstenaar. In den historischen roman werd een vergrijp tegen de geschiedenis zwaarder aangerekend dan tegen de kunst. »

En daarom moet de verklaring die Dr. H. d. G. onder III zelf gaat geven,

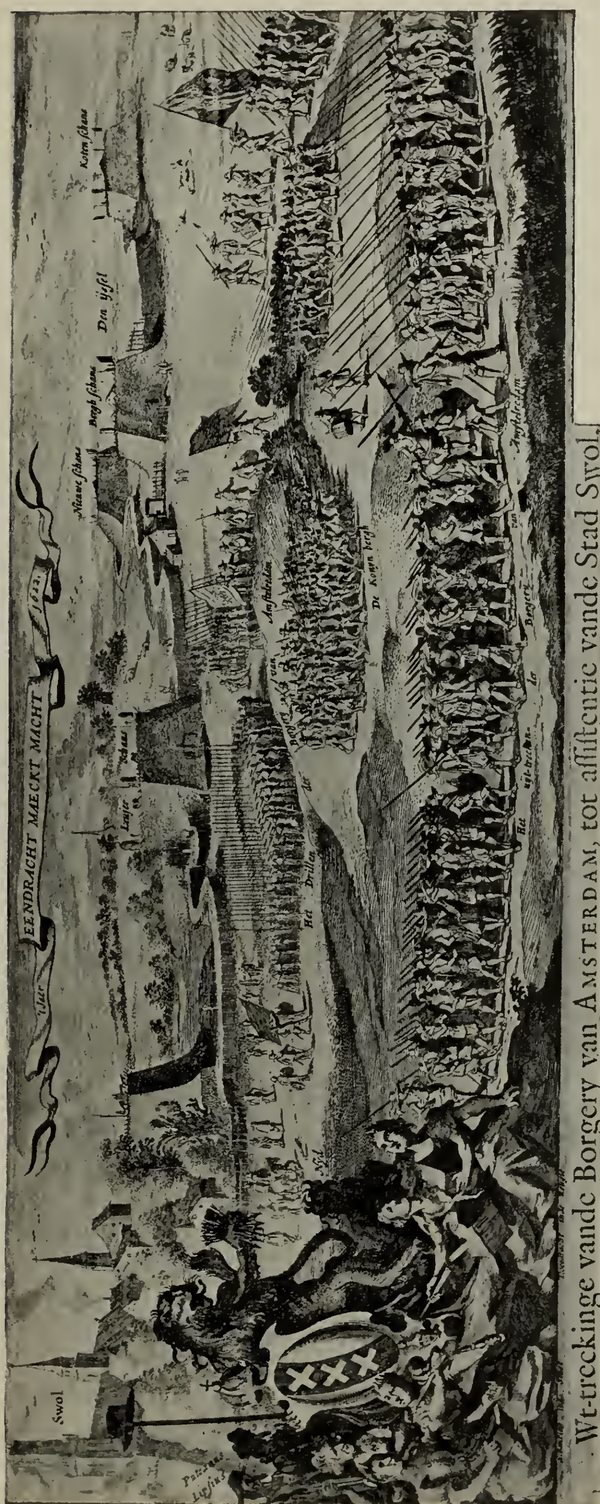
vooral kloppen met de historische feiten. En zoo geweldig moet ze kloppen dat het geheele schilderij er bij vergeten wordt. Het Land, eenvoudig genoeg, bestaat uit zeven provincies en wordt bestuurd door Staten-generaal, provinciale staten en den prins-stadhouder : tusschen deze factoren, zoo beslist Dr. H. de G., kan dus alleen de Eendracht gezocht worden.

Daar had die ongelukkige Rembrandt niet aan gedacht, toen hij een Eendracht van het Land beging met *Stedewapens* er op ! En ze staan er, geachte meester, een nuchtere blik ontwaart louter stedewapens, verbonden door ineengestrengelde handen : beteekent dat soms niet Eendracht tusschen die steden ? Daar is het wapen van de Sleutel-stad : niet voor blinden geschilderd. En wilt ge het Haarlemsch wapen met zwaard en sterren niet zien : die tuygen dat ons naem steil naer de sterren gaet ? Geeft Uwe verklaring er antwoord op, waarom Rembrandt het Amsterdamsche schild met de Andreas-kruisen alles laat overschitteren ? Waarom ? Een nuchtere geest zou zeggen : omdat het hier boven alles op *Amsterdam* aankomt. En waarom draagt de aanvoerder, op zijn kostuum gestikt, het wapen van *Amsterdam ? Om dezelfde reden waarom Ruytenburch op de Nachtwacht in de borduursels van zijn kolder datzelfde wapen draagt* omdat ze *Amsterdammers* zijn. In welken hoek bespeurt U de emblemen van Uw prins-stadhouder, van Uw Zuidelijke Nederlanden en waar zijn de lelies van Frankrijk ? En waarom zocht U een verklaring juist voor de jaren 1640-42, alsof een in dien tijd ontstaan stuk ook een gebeurtenis uit die jaren behelzen moet ? Het kan immers evengoed een veel vroegere gebeurtenis of de geschiedenis van een geheel tijdsverloop afbeelden !

Een aandachtige beschouwing behoort aan de verklaring vooraf te gaan. Door dit te verzuimen kwam Dr. H. d. G. er toe om, met miskenning der gegevens van het kunstwerk, zelf een Eendracht aan den wand te schilderen, een abstract « produkt » dat aan zijn uitvinder het verwijt « dichterlijk » wel nimmer zal berokkenen.

Onder het « Lant » verstaat Rembrandt dus in zijn allegorie in de eerste plaats Amsterdam en enkele steden. Dat mag juist of onjuist zijn, die opvatting is zijn dichterlijk recht. En ziet, een geschiedkundig autoriteit, Dr. C. te Lintum, valt Rembrandt bij. (¹) Nederland, zegt hij, was in de XVIIe eeuw alleen Holland. « En wanneer men dan dat Holland nog weer eens op de keper bezag, dan kwamen de steden uit als lichtende stippen, maar het platteland vertoonde nog een vrij donkere tint. Amsterdam straalde onder de steden als de zon, want Amsterdam was immers de eerste handelsstad der wereld, groot, rijk en machtig. De bloei van Amsterdam was het in 't bizonder die aan gansch de republiek haar beroemden naam gaf ; « Amsterdam was Holland en Holland was de Republiek ». Tegenover Amsterdam maakten de

(¹) Hollands Gouden Tijd : Rotterdam in den loop der eeuwen. Ph. Neven, Rotterdam, 1908.



ANONYME GRAVURE: Het uittrekken van de Burgerij van Amsterdam tot assistentie der Stad Swol.

meeste steden nog maar een vrij pover figuur.... De zon van Amsterdam deed ze verbleeken ». Na Amsterdam, volgens Dr. te Lintum, kwamen Haarlem en Leiden : lijkt niet Rembrandt's allegorie, met de kleinere wapens van Haarlem en Leiden naast het alles overschitterend schild van Amsterdam, van Dr. te Lintum's woorden de tintelende illustratie?

De provincies : het waren abstracties ; de steden : levende eenheden. De opstand, van uit één stad begonnen, viel of stond, in haar hachelijkste momenten, met één enkele stad. Niet van een provincie, maar van Alcmaar begon de victorie. Spanje stuitte, volgens onze geschiedenis-les, op het verzet der steden en « wat de legers van den Zwijger te vergeefs hadden beproefd, gelukte aan de burgerijen ». En wat de Eendracht onder de Hollandsche steden betreft, die kwam uit toen ze in 1572 de eerste vrije Staten-vergadering hielden. Of ze van die onderlinge Eendracht ook af en toe de bloedige bewijzen gegeven hebben, ik zal mij onthouden daarover Bor of Aitzema op te slaan. Het is genoeg er op te wijzen dat Rembrandt's

opvatting van « het lant » hoe « dichterlijk » ook, klopt met de beschouwingen van een geschiedkundige als Dr. te Lintum. Zijn deze beschouwingen juist, dan heeft Rembrandt zich een « dichter » betoond in den geest der ouden, een « vates », een ziener, een intuïtief vinder van waarheden. Aristoteles moet aan zulk een hooge « dichterlijkheid » gedacht hebben, toen hij de poesis boven de historia stelde, als zijnde meer « philosophisch », d. w. z. gedachten van algemeener waarheid bevattend.

Tot dusver zagen we wat er te verstaan valt onder « het Lant » Wat was eigenlijk de Eendracht ?

De Eendracht is in de eerste plaats de hollandsche naam voor de Unie. De Unie (volgens de Apologie : eene versamelinge van ettelijcke *steden* ende landen) was een « Eeuwig Verbondt ende Eendracht ». Eendracht drukte het staatsverband uit en was daarmede de opperste staatsdeugd. De Apologie kent reeds woordspelingen op de Eendracht in de beteekenis van Unie. Aan de Unie of Eendracht was alle succes te danken geweest. De leeuw met den pijlenbundel (uniti fortius obstant) wordt een algemeen symbool, dat zoowel voorkomt in het zegel der Staten-generaal, op de gezantschaps-penningen, als in het witte vaandel der Amsterdamsche schutters. Onder de Arminiaansche woelingen tijdens het Bestand promoveert de Eendracht tot de mystieke deugden ; ze wordt betiteld Christi Bruyt ; Eendracht in de kerk leek toen even belangrijk als Eendracht in den staat.

Nooit wordt nadrukkelijker de Eendracht aangeprezen en voor Tweedracht gewaarschuwd dan zoodra de schutterijen ter sprake komen. Onder alle metamorphosen door, van de oude schutsgilden af tot aan de schutters van 1831 toe, blijft de aansporing tot Eendracht doorklinken. Op sinneprenten, bekers, gedenkpenningen, overal wordt de Eendracht bijgesleept.

Ziehier het opschrift op het schutterstuk van 1531 :

Het lustige rot van de Letter L
Cap^s gebod voldoen zij snell
Tweedrachtige spot en toornigheyt fell
Keer van haer God van Israhel.

Cornelis Ketel, in vele opzichten Rembrandt's voorbeeld, verbindt eveneens het schutterstuk met een allegorie. Het Corporaelschap van Harman Rodenborgh Beths (1581), uitvoerig door van Mander beschreven, bevatte allegorieën in grisaille (¹), met deze uitlegging van hem zelf :

Ghij wreede Mars, laet af van bloedghe daden,
Vulcanus ghij van wapens meer te smeden,
D'wijl onder voet ghebonden zijn dees quaden
Haet, *Eyghenbaet*, *Nijdt*, *Tweedracht*, vol onvreden.

(¹) Uit de passage, die volgens mededeeling van Dr. R. Jacobsen, den schrijver over van Mander's proza, bedorven is, blijkt niet duidelijk of de allegorie onder in het schilderij of op de lijst was aangebracht.

Nu komen we aan den tijd na afloop van het Bestand (1621), door Rembrandt zelf als opgroeiend jongeling meegemaakt. De oorlog herleefde : de schutterijen kregen een rol te spelen. Ze dienden immers, zooals Bontemantel later schreef « niet alleen tot besettinge, bescherminge ende ruste der staet, maer oock bij tijden van noot tot besettinge der frontieren van Hollant, als in de oorlogen tegen de coningen van Spaigny is gezien ». Die talrijke uittrekkingen, in het koele licht der historie gezet, hadden eigenlijk niet veel om het lijf. Op de tijdgenooten en op de schutters zelf maakten ze een geheel anderen indruk, zooals blijkt uit de vele gegraveerde en geschilderde herinneringen aan die wapenfeiten (?) bewaard. Daar trekken dan in 1622, opgeroepen door Maurits, de Leidsche Burgers [1] naar Grave om daar in bezetting te gaan liggen. In hetzelfde jaar trekken de Amsterdammers naar Zwol, de Haarlemsche schutters naar Hasselt. Deze feiten, schrijft Frederik Muller in zijn Ned. Historieplaten, « schijnen voornamelijk ten gerieve der Leidsche, Haarlemsche en Amsterdamsche burgerijen door platen en medailles in heugenis gehouden te zijn ». Het schutterstuk van Lastman en Nieulandt in Amsterdam dankte daar zijn ontstaan aan. De schuttersmaaltijd van Frans Hals van 1627, met Burgemeester Druyvestein, heet een maaltijd voor te stellen ter herdenking van den uittocht naar Hasselt. In 1625 bezet Haarlemsche en Haagsche schutterij Heusden. In 1629 trekken Dordtsche schutters naar dezelfde stad, een Hoornsch vendel gaat naar Tholen, Haagsche Burgers naar Geertruydenberg ; een zestigtal Arnhemmers bezetten juist tijdig de schans Ysseloort. In 1632 vormt Amsterdamsche Burgerij de bezetting van Nijmegen. Een der schutters laat zich op een zilveren plaat afbeelden ter herinnering daaraan : we zien hem staande tusschen de wapens van Nijmegen en Amsterdam, terwijl hij zijn musket laadt. Groningsche Burgers, 350 in getal, trekken in 1633 naar de Boertanger schans. In 1672, bij de levée en masse, doen zich dergelijke uittochten voor : de bezetting van Heusden door de Amsterdamsche Burgerij herhaalt zich.

Nijd, Justitia, Tweedracht, Eendracht, Ned. Leeuw, wemelen op de historie-prenten tijdens en na het bestand ontstaan. De *Eendracht van het Land* wendde zich tot een publiek met dergelijke beeldspraak vertrouwd. Juist in 1641 verscheen er, bij gelegenheid van een prinselijken ondertrouw, alweer een prent met Justitia en de Ned. Leeuw. De *Eendracht van het Land* moet in verband met dergelijke prenten beschouwd worden.

Voor ons doel blijkt een anonyme gravure uit 1622 van kapitaal belang. Ze stelt voor hoe de loffelijke burgerij van Amsterdam met liefde voor 't Vaderland, der stad Swol tot assistentie is getogen. Ziedaar, Dr. H. d. G., de Eendracht tusschen de steden, door middel der schutterijen. De plaat heeft dan ook tot opschrift *Eendracht maakt Macht*. Een lang gedicht van Starter,

[1] Het is wellicht niet overbodig er ook voor het vervolg op te wijzen dat Burgers en Burgerij zeer dikwijls in de beteekenis van Schutters gebruikt wordt.

er onder gedrukt, stelt de heerschende opvattingen omtrent zoo'n uittocht in het helderste licht. Maar een nadere beschouwing leert ons iets vrij belangrijkers : we zien voor ons, met enger geest begrepen, de evidente prototype van Rembrandt's *Eendracht*. Dit is ook een actie van schutters verbonden met een Eendracht-allegorie. Ook hier domineert, door de afmeting, het Wapen van Amsterdam ; ook hier de leeuw met den pijlenbundel. Aan een directe ontleening kan gedacht worden bij de hooge vestingwal met kannonnen en daarvoor weer hoog geboomte.

Bij dit voor ons zoo nietige uittrekkerijtje brengt Starter te pas : de geheele kamp tegen Spanje! Als motto gebruikt hij een woord van Plutarchus : « De macht van 't Land bestaat meer in Eendrachtige en welgewapende Burgers als in stercke vesten. » Dat kan ook als onderschrift dienen voor Rembrandt's *Eendracht van 't Land*.

Treffend genoeg is het dat Starter's Verzen en Rembrandt's allegorie dezelfde opvatting van den bevrijdingskamp gemeen hebben : Rembrandt laat de verlaten koningstroon zien en de op God vertrouwende Justitia met 's Lants privilegiën :

Want als de Koning van 's Lands Wetten neemt de wijck,
So wijckt het Land van hem met even groot gelijck.

« Soli Deo Gloria » schrijft Rembrandt op zijn allegorie :

Gods hoog-vermogen hand
Beschermden 't recht van 't Vrij-rechtvaardig Nederland.

Rembrandt slaat een band van ineengestrengelde handen tusschen de schilden zijner steden :

Haer vaste eendrachtigheden
Verstreckten haer tot macht, tot muren haerder Steden
Dat heeft so menig Stad (Leyden, Alcmaer etc.) in Nederland getoond,
In welckers Burger hart beyd moed en Eendracht woond.

Ziedaar hoe de een de zoo gesmaalde Eendracht der steden afbeeldt en de ander ze bezingt. « Er is nooit « aaneensluiting », « kracht door samengaan » van de schutters uit verschillende steden geweest », decreteert Dr. H. d. G. Maar Startertje is daar niet bang van ; hij herinnert er aan :

Dat elck uit syne Stadt den ander 't hulpe trock. —

Rembrandt en Starter, die in Amsterdam leven en voor Amsterdammers werken, vergeten hun Stad niet :

Dat dan elck syne Stad behoorlyck eere geef,
Ick sal van Amsterdam verhalen daer ick leef :

en Rembrandt schept een apotheose der Burgerij van Amsterdam door op de kostuums zijner landsverdedigers het wapen van Amsterdam te plaatsen ; door het groote schild alles te doen overstralen. —

REMBRANDT: HET WAPEN VAN AMSTERDAM OP HET KOSTUUM VAN RUYTENBURCH.

(Fragment uit de Nachtwacht).



REMBRANDT: HET WAPEN VAN AMSTERDAM. (Fragment uit « De Eendracht van het Land »).



Tot besluit zal ik — hoewel ik daar niet op werd aangevallen — nog een kwestie bespreken, die in mijn vorig opstel onvolledig bleef toegelicht. Dat is de schutterij te paard. Hoe kwam Rembrandt er toe Burgers bereden voor te stellen? Slechts bij uitzondering komt Burgerij te paard in de XVIIe eeuw voor. De middeleeuwsche schutsgilden kenden het uittrekken te paard. In de XVIIIe eeuw zijn ruitercorpsen van schutters geen zeldzaamheid. Men denke bijv. aan de plaat voorstellende *De Parade der Amsterdamsche Burger-cavallerie in 1787*.(¹) Volgens den hier afgebeelden, in Leiden uitgereikten gedenkpenning kent ook het jaar 1672 een corps gewapende burgerij te paard. We weten echter dat Rembrandt niet al te lang voor het schilderen van de Eendracht een indrukwekkende ruiterstoet van Amsterdammers aanschouwd heeft: dat was in de eerste dagen van September 1638 bij de Blijde Inkomste van Maria de Medicis te Amsterdam. Zooals in Hoofdstuk III besproken zal worden, bestond deze stoet uit den bloem en de rijkdom der schutterij. Een dergelijke stoet bij de inhaling van Henrietta Maria in Mei 1642 wordt dan ook kortweg betiteld als « het puyck der Burger-Ruyteren ».



Gewapende Burgerij te Leiden. Penning uit 1672.

Het Amsterdamsche patriciaat hunkerde er naar aan de wereld te toonen hoe men hier een koningin wist te ontvangen. Antwerpen, dat in 1635 de Intocht van den Kardinaal-Infant met buitengemeenen luister gevierd had, zou op zij gestreefd worden. Dit lukte niet geheel omdat een grootscheepsche decorateur als Rubens in Holland ontbrak. Toch maakte deze ontvangst een diepen indruk op de tijdgenooten: talrijke kunstwerken danken er hun ontstaan aan, in de eerste plaats Sandrart's *Corporaalschap van Cornelis Bicker* (1640), geschaard om de buste der Fransche koningin. Voorts Thomas de Keyser's *Burgemeesters van Amsterdam*, aan wien de heer van Petten de aankomst der vorstin komt melden. Mogelijk stellen enkele ruitertjes van denzelfden meester personnages uit den optocht voor, zooals de heer met het ruitervaantje in de collectie van Dr. A. Bredius.

Nu moet ik, in dit verband, herinneren aan een ingenieuse hypothese: in Oud-Holland (1909 p. 146) veronderstelde Prof. Jhr. Dr. J. Six dat de diverse opdrachten van schutterstukken, tusschen 1638-1642, en dus ook de Nachtwacht, een indirect gevolg zouden zijn van dezen Intocht. Zulk omvang-

(¹) Afgebeeld in *Dr. C. te Lintum. Onze schuttersvendels en schutterijen 1909. Van Stockum.*

rijk werk werd niet in enkele maanden geschilderd; de laatste documenten omtrent de *Magere Compagnie* van Hals stellen dat nog eens in 't licht. Het



Illustratie uit de *Medicea Hospes* van Barleus: Gedeelte van den ruiterstoet.

groote Corporaalschap van Elyas was eerst in Juli 1642 gereed. Van der Helst had zijn compagnie van Roelof Bicker waarschijnlijk in 1639 begonnen, eerst in 1643 voltooid. Prof. Six komt tot deze uitspraak: « Wanneer Banning Cocq zijn bevel geeft op te trekken, is dat, om de Fransche koningin-weduwe te gaan ontvangen », daar aan toe voegend: « men moet hier niet aan historische trouw denken als in een *ricuerdo* van Velazquez, maar aan die hoogere historische waarheid die het geheel voor het bizondere laat gaan ».

Langs een geheel anderen weg kwam ik tot dezelfde conclusie: de « voorstudie » van de Nachtwacht bewaart treffende herinneringen aan de ruiterstoet der Amsterdammers, zooals het volgende ten overvloede in 't licht stellen zal.

De verschillende episoden der koninklijke ontvangst werden in 1638 vastgelegd in een plaatwerk waarvoor Barlaeus den statig Latijnschen text vervaardigde. Daarvan verscheen in 1639 een hollandsche vertaling. Een vergelijking met de *Eendracht van 't Lant* doet vermoeden dat Rembrandt dien text gekend heeft en nauwkeurig gevolgd.

Geen huursoldaten kregen we te zien, schrijft Barlaeus, maar dit escadron van patricische ruiteren bestond uit een keur van burgers, gesproten uit de aanzienlijksten en rijksten der stad. « Sporen, stegelreepen, toomen, gespen, het hair en de mane geestigh gekrult, en diergelijck slag van cieraden



REMBRANDT : Fragment uit « de Eendracht van het Land ».
(« Enses et sclopeta pro armis erant ». BARLEUS).

meer, bloncken met gouden en zilveren doppen. Zadels, borststucken, deckkleederen waren elk om 't sierlijckste. *Hun geweer waren degens en pistolen* » (1).

Men beschouwe op de reproductie de bewaping met zwaarden en ruiterpistolen.

De ruiterij van Amsterdam, bestaande uit een « kornet van de voornaamste en aanzienlijkste burgerskinderen », was zeer prachtigh uitgestreecken in wapens en kleederen. Barlaeus weidt daarover uit in het kleurigste latijn. Maar nu komt de treffende beschrijving der paarden :

« Het waren uitgeleze paerden, klein en verheven van kop, met wackere en glinsterende oogen, kort van ooren, dun van hals bij den kop, breed van borst, wel gedrongen, breed en ruigh van voeten... » (2)

Van al deze karakteristieken vallen wel het meest op de plompe en harige pooten die Rembrandt in zijn stuk met haast overdreven duidelijkheid illustreert. En dan : de actie der paarden is zoo woord voor woord gelijk dat de text van Barlaeus onder het schilderij kan geschreven worden :

« *Als zij geluid van trommelen of trompetten hoorden stonden ze niet stil : zij beeten op hun gebit, en schuimbekten ; staecken de ooren op en schrabden op de aerde met hun voeten. Ze hielden in 't gaen hunnen pas en gaven met brieschen te kennen dat ze hun meesters verstonden...* » (3)

(1) « Calcaria, strapedes, frena, bullae, fibulae contorti in cincinnos non sine artificio capilli et iubae et id genus alia equorum ornamenta aureis argenteisque bracteis fulgebant. Sellae, pectoralia, stragula precio et pulchritudine certabant. *Enses et sclopeta pro armis erant.* »

(2) « Equis caput erectum argutumque, oculi vivaces, magni et micantes, auriculi breves, collum juxta caput gracilescens, pectus amplexum, pleni lumbi, pedes lati et villosi ».

(3) « Quod si qua sonum procul arma dedere, stare loco nescii. Stantes spumantia mordebant frena, humum arrectis auribus pede pulsabant. Ibant ad numerum et hinnitu dominorum suorum instituto adfremebant. »



REMBRANDT : Fragment uit « De Eendracht van het Land ».
(« Pedes lati et villosi ». BARLEUS).

Zijn dit niet Rembrandt's horsen, schuimbekkend, stampvoetend, met breede schoften en ruige pooten, met vurige oogen en moeilijk bedwongen kracht? Een draait er den kop en luistert met gespitste ooren naar het naderend oorlogsgeweld. Maar de overeenkomst gaat door : « Prachtig is wel de ruiterdrom uitgedoscht » zegt Barlaeus, maar men werpe mij daarom Hannibal's gezegde niet voor : « dat hy meer hield van eenen kloecken en dapperen soldaet, dan van eenen pronckert : want hoewel deze braeve ruiterij niet ten oorlogh, maer slechts de Koningin te gemoet reed, zoo was er

nochtans zulck een waegh en wackerheid, zulck een groothartigheid en edelmoedigheid in die bloeyende en groeiende jeughd, dat, indien zelf Hannibal (en niet Maria), voor de poorten waer geweest, zij met die zelve wapenen hem van Stads wallen zouden drijven, en met dat zelve gewaed, tot voorstand van godsdienst en vrijheid, onbeschroomd vechten; en met ernst gebruicken hetgeen waermede zij nu slechts braveeren. » [1]

Rembrandt's imaginatie doet een stap verder : de vijand *is* voor de poorten en de strijd pro aris et focis gaat een aanvang nemen. En overtuigend doet Rembrandt ons voelen, hoe waarlijk, ondanks kostelijke kostuums en weelde van wapens, de kamp die gestreden zal worden een ernstige en beslissende is. —

Hiermede geloof ik dit hoofdstuk voldoende toegelicht te hebben, terwijl ik een vroeger uitgesproken meening omtrent het al of niet « traditioneele » van de *Eendracht* verbeteren kon. Het aangevoerde, gevoegd bij wat mijn eerste opstel liet zien, kan volstaan om te bewijzen, dat de hypothese *Eendracht voorstudie Nachtwacht* niet lichtvaardig uitgesproken werd.

Verklaard is tevens waarom zoovele schutter-officieren in de groote stukken gelaarsd en gespoord optreden : het rinkelt er van de sporen. *Ruytenburg op de Nachtwacht* is volstrekt geen uitzondering in zijn ruiterkostuum.

De twee laatste hoofdstukken zullen trouwens het verband tusschen beide werken nog nauwer aanhalen. In de genetische geschiedenis van de *Nachtwacht* is de conceptie van het gegeven als *Eendracht van het Land* blijkbaar een hoofdmoment geweest.

(Wordt voortgezet).

F. SCHMIDT-DEGENER.



[1] « Miles magis fortis et strenuus quam elegans. Si Annibal ad portas esset, ab urbis illum moenibus depelleret, pro aris et focis illis ipsis armis, illo habitu intrepida pugnaret et quae nunc ostentationis gloriaeque fuit, tunc seriae militiae foret armatura ».



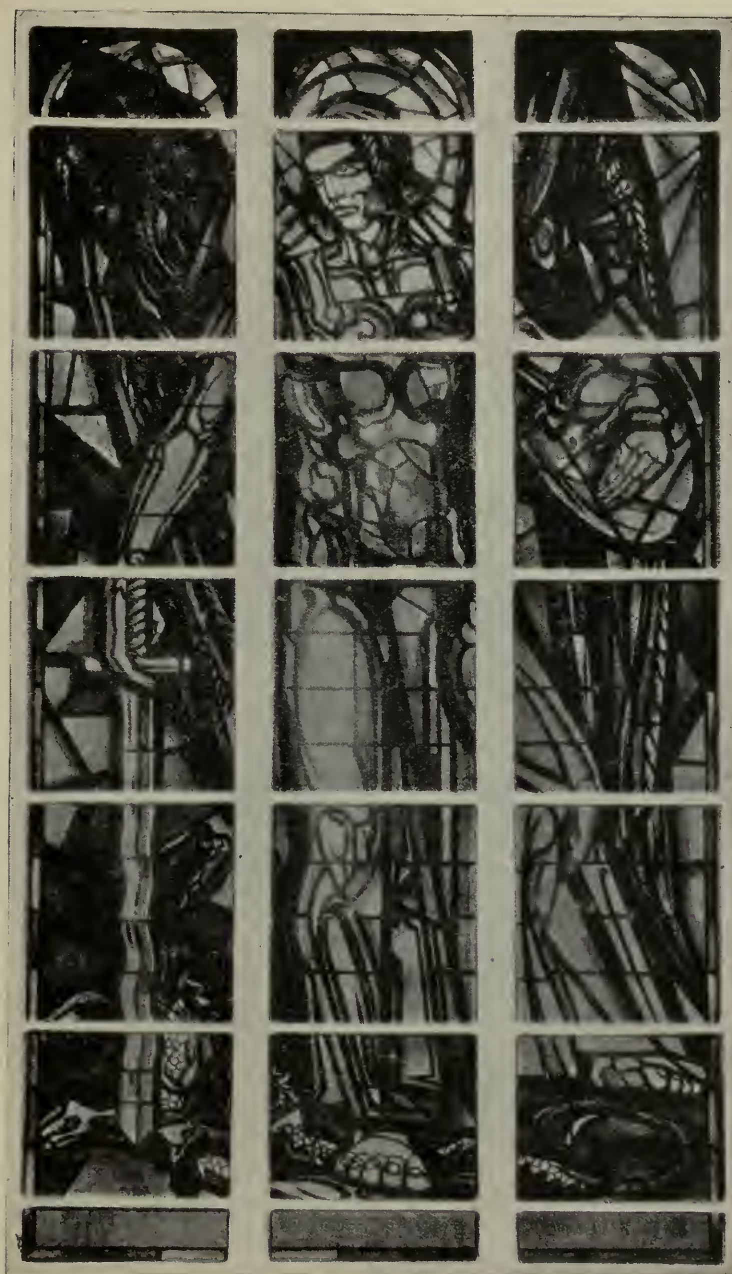
HOLLANDSCHE KUNST IN KEULEN



EN 16^n Mei is te Keulen een merkwaardige tentoonstelling geopend, een op kunstgebied en wel een, die wij weinig, te weinig zelfs te zien krijgen. Exposities van schilderkunst en plastiek zijn er genoeg en dat is in de meeste gevallen een heuglijk teeken. Maar er is nog een andere kunst, die zich vèr buiten de muren der musea en schilderijensalons uitstrekt, de kunst in ons leven. Met de stijgende geestesontwikkeling eischt die lang vergeten uiting levensrecht. Wat eertijds beperkt was tot schilderateliers en het intérieur van enkele fijnproevers, betreedt vrije en nieuwe wegen, wil in ruimer kringen de zegeningen van den dienst der schoonheid brengen.

Het is een teeken van den nieuwen tijd, dat niet langer miskend kan worden ! We ergeren ons aan taalfouten, schamen ons over een letter teveel en hoeveel taalfouten zijn er niet op esthetisch gebied, waaraan haast niemand zich ergert ! In dit opzicht moet nu gearbeid worden en waar onze voorvaderen, gelijk ieder museum bewijst, de schoonheid in hun leven gekend hebben, willen ook wij weer een kunst scheppen, die alle uitingen van den menschengeest vereenigt, ons leven vermooit.

Langzamerhand is dat besef gekomen, heel langzaam zelfs ! Allereerst is de machine oorzaak van dubbelzinnigheid geweest. Ze heeft het werk, de zuivere techniek vereenvoudigd, vele malen versneld ; wat vroeger kostbaar was, is in de razende versnellingen der machine gemeengoed geworden, eigendom van velen. Die victorie is misbruikt. De handarbeid is gedaald, verdrukt, in een hoek gezet en de almachtige machine heeft gediend tot vervlakking. Op een koopje is gemaakt, wat vroeger jaren, dagen en weken van arbeid gekost heeft. Met de daling der produktiekosten is men tevens het innerlijk wezen van den vorm gaan verwaarloozen. Siervormen, in vroeger jaren, in liefde bedacht en uitgevoerd, zijn in musea bijeengeschraapt en door elkaar gebruikt, op de goedkoopste manier uitgevoerd. Edel metaal in gips en goudbronspoeder veranderd, leder in imitatiepapier, houtsnijwerk in bruin geverfd, gegoten gips getransformeerd. Oude en echte kleuren, nagemaakt in tinten, die vrijwel geleden, doch binnen maanden, soms weken verbleekten !



JOHAN THORN PRIKKER: St Michael (glasraam).

Doch waarom verder te klagen! Die tijd is voorbij! De machine heeft een eigen vorm van schoonheid geboren doen worden. De schoonheid van den utiliteitsvorm! Zie hier op deze tentoonstelling dien kolossalen smeedhamer, bestemd om pantserbladen te smeden, tot ondoordringbare massa te pletten! De vorm reeds verduidelijkt het doel en zonder de spierdikke armen van

den ouden Herkules, beeld van het verleden, verraadt het zijn geweldige kracht. In onschuldige rust zelfs staat het gevaarte er met dreigende vormen van enorm geweld en toch hoe simpel is alles, naast geverfd ijzer, blinkend staal met een enkel geelkoperen randje omzoomd. Plaats eens nevens dit industriëel gewrocht een dier antieke beelden van onmenschelijke kracht, van dikgezwollen aderen en spierbundels, van menscheninspanning tot het hoogste opgevoerd, die eeuwenlang het doelpunt, het hoogtepunt van den beeldhouwer zijn geweest, te beginnen met de Grieken, en ge zult erkennen, dat er met onzen tijd een nieuwe aera in aantocht is, dat de menschelijke Herkules een dwerg is naast de machinale. Doch ook in schoonheid ! Architektuur en plastiek vereenigen zich beide in dit nieuw gedrocht; zonder het te willen, is ongedacht schoonheid geboren.



JOHAN THORN PRIKKER : De vlucht naar Egypte (glasraam).

Op deze tentoonstelling zijn in allerlei afdeelingen tallooze bewijzen van deze nieuwe kunst geleverd. In de groote verkeershal spoorwegrijtuigen, auto's en vliegtuigen, die reeds een hoogtepunt vormen. In een Huis der Kleuren heeft de machinale verfstoffenindustrie haar triomfen, haar kleurenfestijn uitgestald. In een reusachtig hoofdgebouw is de oude handenarbeid weer tot zijn recht gekomen. In geduldig maar schoon boekschrift, in moeizaam bewerken van metalen en vereenigen met edele steenen is menschenhand en -geest naast die der helpende industrie tot het goede recht gekomen. In een andere afdeeling, die van het onderwijs zijn er tal van kleine lokalen, die toonen hoe er in

Duitschland gearbeid wordt, hoe reeds de jeugd technisch en geestelijk opgeleid wordt tot den dienst der nieuwe schoonheid.

Dat en veel meer geeft deze eerste tentoonstelling van den Duitschen Werkbond te Keulen te zien. Met praktisch overleg hebben de oprichters van den artistieken Bond ingezien, dat de kunst zich niet mocht afzonderen, dat zij haar hoogsten bloei, haar edelste triomfen kon vieren in vereeniging met handel en industrie. Zoo het heet : vijanden, in werkelijkheid : vrienden. Hoe fraaier en rationneeler het produkt, hoe meer verkoopswaarde en met de almachtige machine is het juist mogelijk gevonden stoffen in honderdvoudige samenstelling van draden en kleuren bijeen te voegen, metalen te pletten en te vormen, houten in allerlei vormen te schaven en te buigen.



JOHAN THORN PRIKKER : De zinkende Petrus (glasraam).

Op deze Duitsche tentoonstelling is ook Hollandsch kunstwerk te zien. Want dat toevoegsel « Duitsche » is een uiting van den begintijd van den Bond, toen men feitelijk aarzelend begon, niet vooruitzag, hoe ver eenmaal de gezichteinder zou strekken. Germaansch zou juister geweest zijn, want in de landen met Germaansche bevolking als Engeland, Holland, Vlaanderen, het Noorden en Oostenrijk heeft deze nieuwe kunst voet gevat, diep geworteld.

En met goede erkenning van dit feit is dan ook niet angstvallig de deur gesloten voor hen, die geen onderdanen van het groote, Duitsche rijk zijn. Een prachtig, Oostenrijksch Huis toont de kunst op de grens der zuidelijke volken ontstaan, soms geraffineerd werk met een zweem van dekadentie.

En van de lage landen aan de Noordzee getuigt een klein zaaltje in het hoofdgebouw door den architekt Peter van Anrooy ingericht met bouwkundige teekeningen van onzen Hollandschen meester Berlage. Er is in datzelfde hoofdgebouw edel metaalwerk van Jan Eisenlöffel uit Amsterdam en aardewerk van den vroegeren Amsterdammer Bert Nienhuis. De Hollander Zwollo, als werker in metaal welbekend, toont er zijn zilverwerk met behulp van Lauweriks ontworpen. In een hooge zaal der stad Hagen in Westfalen, door den laatstgenoemden architekt ontworpen, komt vooral het werk der artistieke Nederlanders uit.



JOHAN THORN PRIKKER : De Emmausgangers (glasraam).

Een schitterend stuk in mozaïek van Johan Thorn Prikker is het fraaiste exempel. Een wonderlijk gloeiend ornament omringt een symbolische voorstelling, heel de zaal kleurend en sierend. Doch als men Thorn Prikker in volle kracht wil zien, en tevens in nieuwen vorm, dan is er elders op deze tentoonstelling een gebouwtje door den architekt Fischer uit Essen gebouwd. Daarin de gebrande vensters, door Thorn Prikker ontworpen voor de firma Gottfried Heinersdorff te Berlijn en bestemd voor de Driekoningenkerk te Neusz.

Thorn Prikker en Heinersdorff, een gelukkig samentreffen van verwante krachten. Heinersdorff, de man, die in Duitschland de kunst van het gebrand glas omhoog gevoerd heeft, onder de schilders de juiste krachten als Max Pechstein heeft weten te ontdekken en daarna op eenmaal den zoekenden Hollander vond.

Voor mij zijn deze gebrande vensters het schoonste op deze tentoonstel-

ling. Meer zelfs dan in het Huis der Kleuren herinneren zij aan de grootsche macht, aan de schoonheid der kleuren en in de samenstelling, de verbinding, de vondst van kleuren verbazen zij door hun vindingrijkheid.

Laat het waar zijn — de foto's doen het zien — dat Thorn Prikker de samenstelling van het venster, de ijzeren traceeringen onverschillig door zijn figuren laat snijden — men vergeet deze fouten en verheugt zich aan de heerlijkheid van dit nieuwe werk, dat aan de kunst der Ouden herinnert!

Elberfeld. J. A. Loebèr Jr.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: :-: ARNHEM :-: :-:



UNSTHANDEL JAC. DE VRIES & HUIB. LUNS — Een negerkop met violette glimmingen over het zwarte vel, en met het blauwig gekroes van korte, kleine haarkurkelrekkertjes vlak tegen 't hoofd, lijkt ons toe wel ongeveer het meest verdienstelijke, meest natuurlijk aanschouwde portret te zijn van deze welke Huib. Luns in den kunsthandel de Vries te Arnhem toont. Als voorbeeld van geslaagdheid niet alleen, doch eveneens als proeve van een werksoort is dit portret aantrekkelijk. Het ligt wat zijn opvatting betreft wel juist tusschenin de preciese familieportretten en zulk een licht en hel gekleurd schilderij als waarop de herdersgod: Pan tot leven is gebracht. Het behoort tot de groep, waar we de beide portretten van beteekenis welke deze tentoonstelling toont eveneens onder kunnen rangschikken. Dit eene portret is een geslaagd conterfeitsel van den heer H. J. de Groot; het andere stelt voor een jonge dichter, zonder meer. Het type van den laatsten zit er uitnemend in. We kennen hem niet, dezen jongen dichter, doch het type is bekend. Lang, bleek, blond, en een zwart fluweelen jasje, zijn de vertrouwde aanduidingen van dezen jongen man, waarmee hij een der velen is. De kop is wat vlak en slap behandeld, zoo is het ook met de handen. Mooi geschilderd zijn deze laatsten stellig niet.

Huib. Luns blijkt een harde werker. Hij heeft in elk opzicht veel geexperimenteerd op het doek. Van de familieportretten waarin hij de trouwhartige gelijkenis van de hem naast staanden zocht is de afstand naar het Pan-beeld niet gering. « De ridder met de anjelier », is weer een proeve van ouderwetsche naïveteit. Een ridder houdt in de rechterhand een rood anjeliertje, wijl zijn linkerhand op een groot slagzwaard rust. Er zijn onverzorgde partijen in dit doek, gedeelten welke niet eenvoudig en klaar zijn gebleven. Niettemin is er wel veel goeds in 't gelaat en vooral in de uitdrukking ervan. Het scherpe der jukbeenderen, het blosje op de kaken, de gansche plastiek is duidelijk. Doch de rust in het doek als geheel van schilderkunst is niet bereikt. Greep wellicht de schilder te vroeg weer naar anderen arbeid? Te druk doend van kleur, te weinig zeggingskracht gevend, is het christusschilderij een misgreep. Zou niet — denken wij juist bij dit doek het sterkst — de fantasie, den schilder wat in den weg zitten? Alles wat zijn fantasie bedenkt bewonderen wij zóó weinig. Het oude damesportretje bij de familieportretten, de negerkop zijn de meest sobere, en stellig meest geslaagde proeven van deze tentoonstelling, doch deze zijn ook uit loutere schilderkunst voortgekomen.



TOOROP-TENTOONSTELLING IN DEN GELDERSCHEN KUNSTHANDEL VAN LERVEN — Het meerendeel der werken welke bij Kleykamp in den Haag zijn te zien geweest is hier, doch daarbij zijn gevoegd een aantal belangwekkende, van Toorops allernieuwste teekenproeven. Zoo zien wij

dan terug de schoone teekening van Brugge, de kersttriptiek, het onvolprezen portret van mevrouw Toorop in zijn schoone rustigheid, dit van monseigneur Callier. Nieuw zijn voor ons de vele teekeningen, geïnspireerd door een zelfde jonge vrouwengelaat en waarvan : *Lentedroom* en : de *Non*, ons wel bijzonder boeien. Nieuw is eveneens het levensgroot geschilderde portret van den heer Deurvorst uit Ulst. Het portret lijkt een sprekende gelijkenis te geven en is in olieverf uitgevoerd waarin het zwart krijt van de aanvankelijke teekening eenigszins is uitgespaard. In : de *Non*, spreekt Toorop vrijer zichzelf uit. Onbewust symbolisch, is het dwars gewende vrouwenhoofd dat vóór de teekening van een groote huizenstad is geplaatst. Het eenzelvige neerkijken van het aandachtige nonnenhoofd roept de gedachte op aan deze stille wezens, in eenzaamheid gaand, temidden van al de ijdele aantrekking der menschen. Een schoone teekening !

Alb. de Haas.



:-: :-: BRUSSEL :-: :-:



EF LEEMPOELS heeft zijn nieuw atelier in de Amerikastraat ingewijd met een tentoonstelling van het beste in zijn vroegere en zijn latere manier en aangezien hij reeds een lange en vruchtbare schildersloopbaan achter zich heeft en steeds heeft gestreefd naar eigen vernieuwing en volmaking, kan men zich voorstellen, hoe belangrijk die was. Met genoegen hebben we dan ook enkele zijner meest beroemde producten weergezien, vooral die met een zinnebeeldige of wijsgeerige beteekenis, die zich, en dit is hun hoofdverdienste, omdat er hier vóor alles sprake is van kúnst, door teekening en zuivere, welgekozen compositie onderscheiden. Dit is o. a. het geval met het tweeluik in het Museum te Brussel *Chacun veut en sagesse ériger sa folie* en zijn *Noodlot en Menschheid*, waarin hij zich vooral als een uiterst subtiel en bijna chiromantisch teekenaar van handen doet kennen. Verder zijn we nog zeer onder de bekoring geraakt van zijn *Hymne aan het Huisgezin*, van zekere studies van menschen uit het volk, hier en daar van een bedelaarsfiguur of enkele landschappen en zeestukken, want Leempoels heeft altijd met dezelfde, tot in het kleinste nauwgezetheid en dezelfde onverzettelijke wilskracht, alle denkbare genres beoefend. Onder het werk in zijn latere manier, merkte ik vooral op twee vrijende paren, die in een helderder, glansender gamma dan de overigen behandeld zijn. Boven al geven we echter de voorkeur aan zijn portretten, vooral die van zijn vader en moeder, levend, ontroerd en inderdaad magistraal van factuur.



ZAAL GIROUX & JAKOB SMITS — Gedurende het afgeloopen seizoen is geen enkele expositie door de pers met zulk een eenstemmig koor van lofuitingen ontvangen als die van Jakob Smits. Deze Meester, een der oorspronkelijkste en machtigste, die wij kennen, in den volsten zin des woords schepper en vernieuwer, stelde een vijftigtal doeken, paneelen en teekeningen ten toon, waarvan het grootste deel werk uit zijn laatsten tijd was. Hij beschikt over een rijk palet, waarvoor hij niet enkel de rijpe kleuren der oude meesters weergevonden heeft, maar die hij ook met enkele geheel nieuwe verrijkte, o. a. met enkele rooden en blauwen, van een tot heden bijna ongeëvenaarde intensiteit. En deze volmaakte techniek heeft hij ten dienste gesteld aan het innigste geloof. Jakob Smits is de geloovigste van al onze schilders — deze uitdrukking opgevat in den breedsten — in haar eeuwigen zin. Verkondigt niet zijn prachtige *Christus aan het kruis* in het Gerechtshof te Brussel, door moderne bereden gendarmen, in plaats van door Romeinsche centurions bewaakt, trots alle beweerde anachronismen, het altijd blijvende, de actualiteit, het pathetische en Eeuwige van het treurspel op Golgotha ? Over dit onderwerp ware nog veel te zeggen, maar aangezien « Kunst van Heden » te Antwerpen onlangs een nog vollediger geheel van dezen Meester vereenigde en ik zelf bezig ben een uitgebreide studie over hem te bewerken, wijd ik hier niet

verder over het leerrijke en belangrijke van een expositie als deze uit. Voor heden bepaal ik er mij toe om, behalve het stuk in het Gerechtshof, enkele nieuwe, niet minder capitale werken van Smits te noemen : een *Salomé*, even gewaagd als victorieus, de *Man met den ketel*, een ander prachtig werk ; de man in een blauwen kiel lost kranig uit tegen een felrooden achtergrond, luidschetterend als een fanfare ; verder nog een aantal landschappen, het eene nog meer suggestief, nog ontroerender en echt Kempisch dan het andere. Eindelijk vermeld ik nog enkele van zijn ouder, reeds lang bekende werk : *Het Symbool van de Kempen*, Madonna's, ontroerend als de schoonste primitieven, heerlijke *Kinderportretten*, waaronder die van Smits' eigen kinderen en vooral zijn geweldig, zijn onvergetelijk stuk : *de Vader van den veroordeelde*.

G. E.



:-: :-: DEN HAAG :-: :-:



TWEEDE BELGISCHE SALON — Van alle menigvuldige pogingen tot toenadering tusschen Noord- en Zuid-Nederland, was het in den laatsten tijd herhaalde inrichten van Belgische kunsttentoonstellingen in Holland, wel een van de allerbelangrijkste. Het initiatief o. a. van den Haagschen kunsthandelaar Theo Neuhuys, die zich, twee jaar achter elkaar reeds, de groote opoffering getroostte, uitgebreide salons in Den Haag en in Amsterdam te organiseeren, met het prijsbare doel de Belgische kunst in Holland meer bekend te maken, mocht, zoowel boven als beneden den Moerdijk, aanspraak maken op waardeering.

De moeite en opofferingen der inrichters waren niet gering, maar met vertrouwen werd het, zooveel mogelijk als representatief uitgezocht, werk van Belgische schilders en beeldhouwers aan de Hollandsche critiek onderworpen, overtuigd als men was, dat, waar men in Holland steeds met een bizondere aandacht de uitingen van Vlaamsche cultuur volgt, men ook voor een verzameling van uitnemend kunstwerk uit Vlaanderen, een meer dan gewone belangstelling zou hebben betoond.

Dit waren wij ten volle gerechtigd te verhopen, en het is dan ook niet zonder bitterheid dat wij ten slotte hebben moeten vaststellen in die schoone verwachting deerlijk te zijn bedrogen. De Hollandsche critiek heeft zich — op een paar zéér zeldzame uitzonderingen na ! — tegenover het Belgische Salon van een ijskoude onverschilligheid betoond...

Ik zou me niet gerechtigd gevoelen daarover eenige ergernis aan den dag te leggen. Het staat mijn Hollandsche collega's der kunstcritiek natuurlijk geheel vrij, de Belgische kunst, wanneer die het waagt zich ten hunnent te vertoonen, met een wonderlijk eensgezinde koelheid te ontvangen. Ik wil zelfs niet eens onderzoeken of ze daar bizondere, tot nog toe onuitgesproken redenen toe hebben. Maar wanneer een van die heeren zich permitteert in het eerste Nederlandsche kunsttijdschrift, over die Belgische kunst, niet alleen de grofste... onnauwkeurigheden te vertellen, maar ze tevens te critizeeren op zulke wijze dat het vooroordeel er langs alle kanten afdruipt, dan meen ik te moeten protesteeren. En de critiek welke de heer G. D. Gratama, kunstschilder, directeur van het Frans-Halsmuseum te Haarlem, als correspondent van *Onze Kunst* in het Mei-nr. van dit tijdschrift heeft gepubliceerd, is van zulk een verbazend parti-pris, dat ik hem deze maal het antwoord niet meer schuldig wil blijven.

Ik wil niet uitweiden over de vele... onjuistheden die de heer Gr. opdischt, aangaande b. v. het gebrek aan algemeene richting — alsof het nu werkelijk daarop aankomt ! Verder Laermans (een oudere ?) en Frédéric gestyleerd te noemen ; Vaes, Baseleer, Claus en Jefferys in één adem te citeeren als « schilders van het levende licht » ; van Theo van Rysselberghe te zeggen dat « hij naar vastheid, naar een norm zoekt », en niet te weten dat het werk waarmee die schilder hier vertegenwoordigd was, al van zeer vroegen datum is ; te beweren dat Cézanne's geest over... Rassen-

fosse is gekomen, en dat diens werk op Degas lijkt ; Charlet een « arrivé » te heeten en in Stobbaerts iets van Van Gogh terug te vinden ; twee antipoden als Vloors en Hageman naast elkaar te zetten, en in Mertens' zingende kindergroep iets moderns te zien ; en dan verder van de beeldhouwers bizondere aandacht te schenken aan Oscar Jespers, die, ofschoon met veel belofte, nog geheel onder den invloed van Rik Wouters werkt, terwijl de veel sterkere, veel completere kunst van dezen laatste (als beeldhouwer precies de interessantste verschijning van het gansche salon !) niet eens vernoemd wordt, — dit alles getuigt alleen maar van een gruwelijke onwetendheid in zake wezen en ontwikkeling der Belgische kunst, en ook van een beklagenswaardige blindheid, waar het op aankomt de verschillende temperamenten, in hun onderlinge eigenaardigheden, hun specifiek karakter, te onderscheiden.

De heer Gr. zal me wellicht antwoorden met *de gustibus*... etc..., maar wanneer men tegenover kunstenaars staat als die welke hier getoond worden, en die behooren tot het beste van wat een land vermocht voort te brengen, dan maakt men er zich niet met een paar nietszeggende, oppervlakkige, kant-noch-walrakende, en meestal zelfs onjuiste beoordeelinkjes van af. Nu geeft de critiek des heeren Gr. den indruk alsof hij zoo tusschen waken en slapen in, de zalen van Pulchri in een drentelpasje is doorgeloopen.

Maar die rare critiek geeft nog een veel ergeren indruk, nl. dat de heer Gr. dit salon, zooals ik zegde, niet zonder vooroordeel heeft kunnen bespreken.

« Resumeerend, zoo besluit hij zijn correspondentie, dient gezegd dat deze tentoonstelling als geheel een vrij matte indruk maakte, arbeid van vele talentvolle kunstenaars bevatte, waarboven echter geen enkele sterke persoonlijkheid uitstak, die domineerde. »

Ik ben van meening, dat de heer Gr. wel een beetje te haastig « resumeert ». Want het is toch warempel al te kras, te gewagen van gebrek aan een sterke domineerende persoonlijkheid, terwijl op die tentoonstelling drie van de schitterendste meesterstukken van James Ensor aanwezig waren, nl. *De Pioenen*, *De Rog*, en de *Straat te Oostende*, drie bij uitstek representatieve, brillante doeken van dien reus der moderne Belgische schilderkunst ! Den naam van Ensor heb ik zelfs vruchteloos in de critiek des heeren Gr. gezocht !...

Misschien is de directeur van het Hals-Museum van oordeel dat Ensor nu precies geen « sterke domineerende persoonlijkheid » is ? Maar voor de vertrouwbaarheid van den heer Gr. als criticus hoop ik dat hij zulke bewering wel niet uit zijn pen zal laten vloeien. Hij verkiest klaarblijkelijk het genie van Ensor dood te zwijgen, zooals hij talenten als Rik Wouters, Franz Hens, Albert Crahay, Alfred Delaunois, Willem Paerels, Alfr. Verhaeren, Fr. Smeers, M. Wagemans, Eug. Van Mieghem, e. a. eenvoudig heeft doodgezwegen .. Op zulke wijze wordt het natuurlijk gemakkelijker te beweren dat « de tentoonstelling als geheel een vrij matte indruk gaf. » De grootsten moffelt men weg, of men spreekt er over, zoo heel van uit de hoogte, als over aankomende broekjes zonder veel importentie...

Ik wil den heer Gr. toch vooral doen opmerken, dat ik mij niet zoozeer als mede-inrichter van het 2e Belgische salon door zijn onrechtvaardige en tendencieuze beoordeeling gekwetst voel. Mijn eigen persoonlijkheid blijft hier natuurlijk geheel buiten quaestie, en het gaat hier alleen maar om de waarde van de tentoonstelling zelve, welke de heer Gr. niet vermocht te beseffen, om de beteekenis van het werk onzer Belgische artisten, die waarachtig wat meer verdienden dan het koude misprijzen, het wijsneuzige bedillen of het kleineerende doodzwijgen van den heer Gr. Het stond hem, evenals aan die andere Hollandsche critici, vrij dit werk niet bijster interessant te vinden ; maar zelfs in dit geval hadden wij van hem een minder bevooroordeelde critiek mogen verwachten, vooral als die bestemd is om te verschijnen in het voornaamste kunsttijdschrift van Nederland en België...

Critieken als die van den heer Gr. zijn nu precies niet geschikt om de toenadering tusschen Hollandsche en Belgische kunst groo-

ter te maken, wel integendeel. Maar, wie weet... de heer Gr., en met hem sommige Hollandsche critici, wenschen die toenadering wellicht niet? Waarom zou hun anders dit Belgische salon zóo dwars hebben gezeten? En misschien heeft de Hollandsche critiek, bij haar stelselmatig kleineeren van Belgische kunst, een of andere « Hintergedanke »? 't Ware voor ons Vlamingen wenschelijk het tijdig met zekerheid te vernemen. « Un homme averti en vaut deux... »

ARY DELEN.



TENTOONSTELLING SUZE BISSCHOP-ROBERTSON BIJ DEN KUNSTHANDEL ESHER SURREY — Het is merkwaardig dat Suze Bisschop-Robertson de tradities der Haagsche school nog zoo ongerept weet te bewaren in een tijd waarin over alle liniën ontrouw daaraan valt waar te nemen. De zegepraal van den toon, het ondergeschikt houden aan een allesomvattende fluide, het transponeeren der kleuren tot een lager of hooger gamma, de roem van de school der Marissen en van Breitner; Suze Robertson, van Schotsche afkomst door geboorte, tot deze groep van kunstenaars behoorende, ook zij hielp die verkondigen. Zij weet het zoo spoedig verlaten vaandel hoog te houden en er eerbied voor te eischen, ook bij hen, die het reeds lang den rug hebben toegekeerd.

Impressionist in hart en nieren sluit het werk van deze leerling van Piet van der Velden, van wien zij den zin voor kloeken bouw kreeg, zich het meest aan bij dat van Breitner door de grootheid van visie en bij Willem de Zwart door de diepe kleur.

In het opvoeren van toonwaarden heeft zij een hoogte bereikt, heeft zij een kracht ontwikkeld, die haar onderscheidt van deze illustere voorgangers.

Monumentaal is de arbeid van deze vrouw, een monumentaliteit welke bereikt wordt door het essentieele zoo hevig mogelijk te schilderen en het bijkomstige ondergeschikt te houden. Daardoor heeft zij stillevens gemaakt, die in vergelijking met die der oude meesters aandoen als een stuk intensleven naast een met veel zorg verkregen mooie natuuropname. Juist door het allersterkst dat voornaamste te willen geven, is haar werk, bij niet gelukken, wel eens rauw en over de grens van het te bereiken ideaal heen. Vandaar zoo dikwijls naast subliemen arbeid werken, die te zwaar in de verf niet uitdrukken wat werd verlangd en expressieloos in de emailachtige verflagen verstikten.

G. D. GRATAMA.

MUSEA EN VERZAMELINGEN

:-: ANTWERPEN :-:



In drie voor deze gelegenheid geopende zijzalen van het Antwerpsche Museum werden een vijftigtal schilderijen uit de zeer rijke en merkwaardige verzameling van den heer Ch. L. Cardon, van Brussel, tijdelijk tentoongesteld. Het is niet de eerste maal dat deze verzamelaar een gedeelte van zijn schatten in bruikleen aan genoemd museum afstaat. Men herinnere zich dat een zestal jaren geleden hier een bizonder interessante reeks « primitieven » en « italianisanten » te zien waren. Zoo deze 17de eeuwsche schilderijen in haar geheel niet ditzelfde belang bieden, treffen we er toch enkele zeer belangwekkende stukken aan.

Het voornaamste is wel Rubens' *Christus op het stroo*, een der laatste aanwinsten van den heer Cardon, interessant ter vergelijking met de beide bewerkingen van hetzelfde onderwerp, ontstaan in 1614 en omstreeks 1618, welke het Museum zelf bezit. Verder van Rubens een *Venus met den spiegel*, deze laatste blijkbaar geïnspireerd op hetzelfde werk van Titiaan, een *Oordeel van Pàris*, een studie voor het portret van Burgemeester Rockox, van den Graaf-Hertog Olivarez en enkele minder belangrijke schetsen. Van van Dijck een paneel met zeer geïndividualiseerde handenstudies, een schets van den bekenden *St. Maarten* van Saventhem, en het portret van een oud man, dat van Dijck,



P. P. RUBENS: CHRISTUS OP HET STROO.

(Verzameling van den Heer Ch. L. Cardon, Brussel; tijdelijk tentoongesteld in het Kon. Museum, Antwerpen).

mogen wij het opschrift gelooven, op 14 jarigen leeftijd heeft geschilderd; dit zeer verbazende stuk was reeds tentoongesteld te Brussel, in 1910, en hoorde toen toe aan den heer Kleinberger. Onder de mindere goden vallen te vermelden stillevens van Fyt, Snyders en Pieter Boel, een merkwaardige *Hofstede* van Siberechts, het *Kerkje te Perck*, een *Rooker* en een *Chirurgijn* van Teniers, een Craesbeeck en de *Jezuietenkerk* van van Ehrenbergh.

De verzameling bevat eenige zeer fraaie werken van buitenlandsche meesters, nl. een mooi *Mansportret* toegeschreven aan Velasquez, portretten van Reynolds, Lawrence en Raeburn, en een groot schilderij *Christus door het volk gehoond* van den Franschman Decamps.

De nieuwe museumzalen, die zijlicht ontvangen, waren met zorg ingericht, behangen met donkerroode stof en met tapijten en oude meubels versierd.

A. D.



:-: AMSTERDAM :-:



TEDELIJK MUSEUM Schier ongemerkt breidt de collectie in dit museum voor moderne kunst zich uit, en wie sedert enkele jaren het museum niet bezocht, zal er over verrast staan, dat in beide vleugels geheele wanden bedekt zijn met schilderijen, die hij er nooit gezien had. Langs verschillende wegen zijn al die aanwinsten het museum binnengekomen, — de « Vereeniging tot het vormen van eene openbare verzameling van hedendaagsche kunst » koopt herhaaldelijk aan; andere werken werden geschonken en bij tientallen zijn er weer verkregen door bruikleen voor lange jaren.

Het bruikleen Dr. Esser alleen vult reeds meerdere kabinetten, — het aantal valt daar zelfs niet bij benadering van te schatten.

Een keurcollectie kan het nu wel niet genoemd worden, want er is nog al een en ander onder, dat de plaatsing in een museum zeker minder waard is! Het totaal is echter belangwekkend om de groote verscheidenheid, — uitingen van zeer uiteenloopende richtingen vindt men er bijeen. Het zwaartewicht wordt daarbij wel uitgemaakt door een aanzienlijke hoeveelheid Breitners' en Isaac Israëls', al zou dan ook uit al die schilderijen, teekeningen en schetsen een schifting wenschelijk kunnen geacht worden. Maar intusschen zijn deze twee « rasschilders » er op hun werkelijke waarde te schatten. De collectie Breitners — als men er dan eenige wat halfslachtige uitingen buiten houdt — vormt een belangrijke aanvulling van wat het Museum reeds van hem bezit. In tegenstelling met de uiterst karige vertegenwoordiging in het Rijksmuseum, is er in Suasso nu zóóveel van zijn werk verzameld, dat de dracht van dit groote schildervermogen ermee indrukwekkend uitkomt.

Naast deze « ouderen », waarbij nog vele anderen zich aansluiten, als Witsen, Neuhuys, Maris, Mauve, de Zwart, enz, zijn er in dit bruikleen ook manifestatie's van de meer vooruitstrevende bewegingen met werken van Jan Sluyters, Leo Gestel, Piet van der Hem, en anderen nog. Eerstgenoemde vooral is het ruimst vertegenwoordigd — ook weer niet altijd even kieskeurig! — maar er zijn verschillende stukken, die de waarde van dezen temperamentvollen schilder overtuigend doen uitkomen, als bijv. een stadsgezicht bij winter met zonlicht bij een opklarende lucht, vol sprankeling van ijle kleurtjes en trillend van doorbrekend licht.

Dan is er later nog een ander, hoewel minder omvangrijk, bruikleen in het Museum gekomen van den heer Regnault, waaronder een schilderij met vurige paddestoelen van Goedvriend, een stilleven en een figuurstuk (Spaansch via van Looy lijkt dat laatste even) van W. v. d. Berg, een zestal werken van den deugelijken en scherpen détailwerker van Beever, enz.

In die buurt vindt men weer kunstuitingen van de meest onderscheiden soort; van den bekenden karaktervollen Spaanschen schilder Ramon de Zubiaure een groot doek; dan werk van Toorop en van Rysselberghe, terwijl het groote landschap van Van Looy, zoo kenschetsend voor dezen

straffen schilder, dat eens uit het Museum verwijderd raakte, door bemiddeling van eenige heeren daarin is weergekeerd.

De jongste aanwinsten zijn schilderijen van Vincent van Gogh, Jacob Maris en Lizzy Ansingh.

Dat Vincent van Gogh eindelijk het Museum voor Moderne kunst in de hoofdstad van zijn vaderland is binnengehaald, mag een verblijdende gebeurtenis heeten. Beter laat dan nooit, — want ik weet den tijd, dat de heeren er zelfs huiverig voor waren verscheidene zijner werken in bruikleen te aanvaarden. Thans is door het krachtig initiatief van eenige bestuursleden der Vereeniging tot het verzamelen van hedend. kunst, de vertegenwoordiging van dien allermerkwaardigsten der moderne schilders eindelijk bewerkstelligd. De aankoop van een kleine gekleurde teekening, wel pittig maar toch niet zoo belangrijk, was er aan voorafgegaan. Dat het nu verworven schilderij als vertegenwoordiging van Vincent geheel en al bevredigend is, kan ik nog niet toegeven, maar zeker kan het dienen als inleiding tot het begrip zijner kunst want het is een zeer belangrijk, een sterk en compleet werk, (van nog al grooten omvang) uit den Parijschen tijd. Het stelt voor Montmartre, algemeen bekend, — ter onderscheiding van een kleinere — als de groote Montmartre. De situatie is een oploopend terrein, met een breeden zandweg van af den voorgrond; daar langs liggen door hekken afgeperkte terreintjes of grasveldjes; huisjes en tentjes ziet men over die hellende en heuvelende vlakte verspreid, — hier en daar en ginds, — en boven alles uit verheft zich een molentje, in het midden nagenoeg, als een bekroning van 't geheel, of een rustpunt in het aspect van dit aan accidenten zoo welige landschap. Daarboven een lucht, met tallooze uit elkaar losgewarrelde wolkjes, maar toch in eenzelfde vlucht zich bewegend, voortgedreven langs het hemelveld. Het doek is nog eenigzins volgens de divisionnistische methode geschilderd ('t systeem gaat echter schuil bij deze intuitieve uitvoering) met rappe, snelle toetsjes, speelsch dooreen gemengeld en toch straf van accentuatie. Zoo vertoont het geheel zich als een onnaspeurbare menigvuldigheid van klare, blanke kleurtjes, als een vlinderend spel van het over het gansche tafereel egaal uitgespreide licht. Het algemeen uitzicht doet op het eerste oog wat eentonig, bijna flets aan, maar bij wat aangehouden beschouwing, gaat het schilderij àl meer boeien om de intensiteit van de schildering en het alom fijn uitgezeefde licht.

Toch, hoe verheugend deze aanwinst zij, laat zich daarnaast nog de behoefte voelen aan een werk uit lateren tijd, als een volkomener representatie van Vincent van Gogh.

De nieuwe Jaap Maris (door dezelfde vereeniging aangekocht) is een struisch geborsteld zeegezicht, onstuimig van karakter naast het plechtige en rustige landschap met de drie molens, dat er in de buurt hangt. Het is een zee met rullige donkerende golven, gezoomd met dikke slieren van het witte schuim, onder een even woelige lucht met tuimelende en voortvarende wolken. De stormwind rukt en trekt er naar alle kanten en een enkele boot tracht zich schrap te houden in dat onbelemmerde spel der elementen. In vergelijking met het analytisch doorwerkte landschap van Vincent van Gogh, doet dit zeegezicht breed aan, is het forscher van aanslag. Het effect werkt ook onmiddellijker op den toeschouwer in, en toch is het wel wat goedkooper verkregen. Het is werk van grooten slag, maar die zich in het œuvre van Maris wat te veel herhaalt, in tegenstelling met van Gogh, voor wien ieder nieuw schilderij een andere wereld was. Bij een verzameling van Marissen kan het opvallen, hoe dikwijls in den bouw der luchten vooral, aan een zelfde schema blijft vastgehouden, en hoe de visie bij verschillende gegevens steeds van uit een zelfden gezichtshoek valt. Maar met dit al is dit toch een krachtige uiting van Maris, imponeert het door den zwaren dreun in de toonzetting.

De derde jongste aanwinst is een schilderij van Lizzy Ansingh, een poppentafereel, door haar gearrangeerd tot een sprookje of comedie, gelijk zij gemeenlijk doet. Dat is de bijzondere kant aan haar kunst, maar niet de uitsluitende, want zij is, buiten haar

verdichtende zin, ook een schilderes met zeer waardeerbare kwaliteiten.

Het schilderij ter sprake, lijkt me tot het voortreffelijkste van wat zij voortbracht. Er komen op voor Chineesche en Wajangpoppen, en deze zijn tegenover elkaar in houding en gebaren zóó geplaatst, dat het een ietwat dramatische zelfs spookachtige vertooning lijkt. Nu is het eigenaardige, dat de zin afwisselend kan worden opgevat; men kan het begrijpen als een klucht, of wel als een parodie op een levend treurspel, of nog als een schalksche overzetting van zwaarwichtige moderne symboliek. Maar dan ook weer laat het visionnaire element in dit poppenspel zich sterk gewaarworden, doen die rare poppen in hun starre wezenloosheid en geheimzinnige houding, aan als grijnzende dreiggedaanten in een makabere vertooning.

Het stuk is in diepe tonen, mooi, solied geschilderd, met bij de voorstelling zich aanpassende eigenaardige kleuraccenten.

W. Steenhoff.

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

ART IN AMERICA ⸗ Febr. 1814



De redacteur van dit merkwaardige tijdschrift zet in dit nummer zijn studie voort over Govert en Rafaël Camphuysen.

Een andere belangwekkende bijdrage is die van Elisabeth Luther Cary over Mathijs Maris, wiens *Doop*, *Het Meisje met de Kippen*, *Droomerij*, *Het Schaapherderinnetje*, en het mooie *Liggende Kind met de Vlinders*, in Amerikaansch bezit zijn.

W. R. V(alentiner) beschrijft het *Woudlandschap* van Hobbema in bezit van Edward Drummond Libbey, afkomstig uit de collectie Oppenheim. Dit schitterend werk komt aldus met een uniteit vergrooten het reeds aanzienlijk aantal Hobbema's in Amerika, o. a. de groote landschappen van de verzamelingen Frick, Charles Taft, Elkins, Widener, Morgan, Gould en van het museum te Chicago, de kleinere in de verzamelingen Emery en Altman.

Dat het Amerikaansche Bowdoin College mooie teekeningen van Nederlandsche meesters bevat vernemen we door het artikel van Frank Jewett Mather Jr, die o. a. de beschrijving geeft van een *Berglandschap* van Pieter Breughel den Oude, een *Bezoek van Maria* toegeschreven aan Rembrandt, twee *Landschappen* eveneens aan Rembrandt toegeschreven, maar waarin Dr Valentiner veeleer werk van Philips Koninck meent te zien, en een prachtige schets van Rubens (of van van Dijck) een *Vallend figuur*.

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT ⸗ Februari 1914

In 't bizonder belangrijk het korte, maar zaakrijke stuk van Fred. C. Willis *Zur Kenntnis der Antwerpener Kleinmeister des frühen 16 Jahrhundert*, en in 't bizonder over Joachim de Patinir en eenige kunstenaars, die men algemeen begint te beschouwen als de voorloopers der kunst van Breughel. Willis onderzoekt eenige werken van de Patinir, waarin zich de kunst van Aertsen en Breughel laat voorvoelen, en waarin de tragiek der handeling geheel verloren is. « Met de contemplatieve kunst van Geraerd David, met de diepere, dramatische stemming van Metsys, heeft dit niets meer te maken. Het zijn werken van een overgangstijd, die nog half in de oude vormen steekt en toch op het punt staat ze bepaald te verbreken. Maar terwijl de tijdgenooten weifelend of blindelings het onbegrepen nieuwe, het romanisme, in de armen liepen, bleef deze kleine schare in eerbiedwaardige onbeholpenheid hooghouden, hetgeen men hun heden in 't bizonder aanrekenen zal: het nationale! En daarin zijn zij de voorloopers van een grooteren tijd geworden ».

BULLETIN VAN DEN NEDERLANDSCHEN OUDHEIDKUNDIGEN BOND ⸗ Dec. 1913, Febr. 1914

Uit het nummer van Dec. 1913 is te vermelden een stukje van W. Martin over de laatste aanwinsten van het Haagsche Mau-

ritshuis, van E. Neurdenburg een interessante bijdrage over oude Noord-Nederlandsche majolika. G. J. Hoogewerff schrijft over onbekende schilders (Jan van Aken, Abraham Remmers, Gort, Bouman en Wittig), Fr. Dülberg over de Utrechtsche Tentoonstelling van oude Hollandsche kunst.

In het nr van Februari 1914 bespreekt W. Martin 's Rijks aanwinsten uit de verzameling Steengracht : Jan Steen, *Vroolijk Gezelschap;* Gerard Ter Borch, *Moederlijke zorgen;* Jan Berckheyde, *Oude Gracht te Haarlem;* Isack van Ostade, *De Varkensdrijver;* Meindert Hobbema, *De twee Watermolens;* Aert de Gelder, *Koning David;* Jacob Backer, *Jongensportret.* « De indruk, dien ons land naar buiten gemaakt heeft, schrijft de heer Martin, is ongemeen gunstig geweest. Van ganscher harte gunde men niet alleen op de veiling den Hollanders hun succes, maar het optreden van de vereeniging « Rembrandt » en van de particulieren versterkte den indruk van toenemende welvaart hier te lande, samengaand met steeds meer durf tot aanpakken ook waar het geldt het levendig houden van dat opgewekte kunstleven, waaraan Holland mede zijn aanzienlijke reputatie dankt. Ook dit — het mag niet worden vergeten — is een deel der beteekenis van Hollands optreden op de veiling Steengracht ».

OUD-HOLLAND ⸙ JRG. 32, 1e AFL.

Over Jan Swart, den 16de eeuwschen schilder, wiens werken Carel van Mander « met gheenen vingher wist aan te wijsen », en wien tegenwoordig een vrij groot aantal schilderijen, teekeningen en houtsneden wordt toegeschreven, schrijft Mr. A. Beets een bizonder interessante studie.

Dr A. J. Barnouw doet uitschijnen dat Vermeer's zoogenaamd *Novum Testamentum* (in het Mauritshuis, bruikleen van Dr Bredius) beantwoordt aan de afbeelding van het Geloof uit de *Iconographia of Uytbeeldingen des Verstands* van Cesare Ripa.

JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ⸙ 35. BAND. HEFT 1

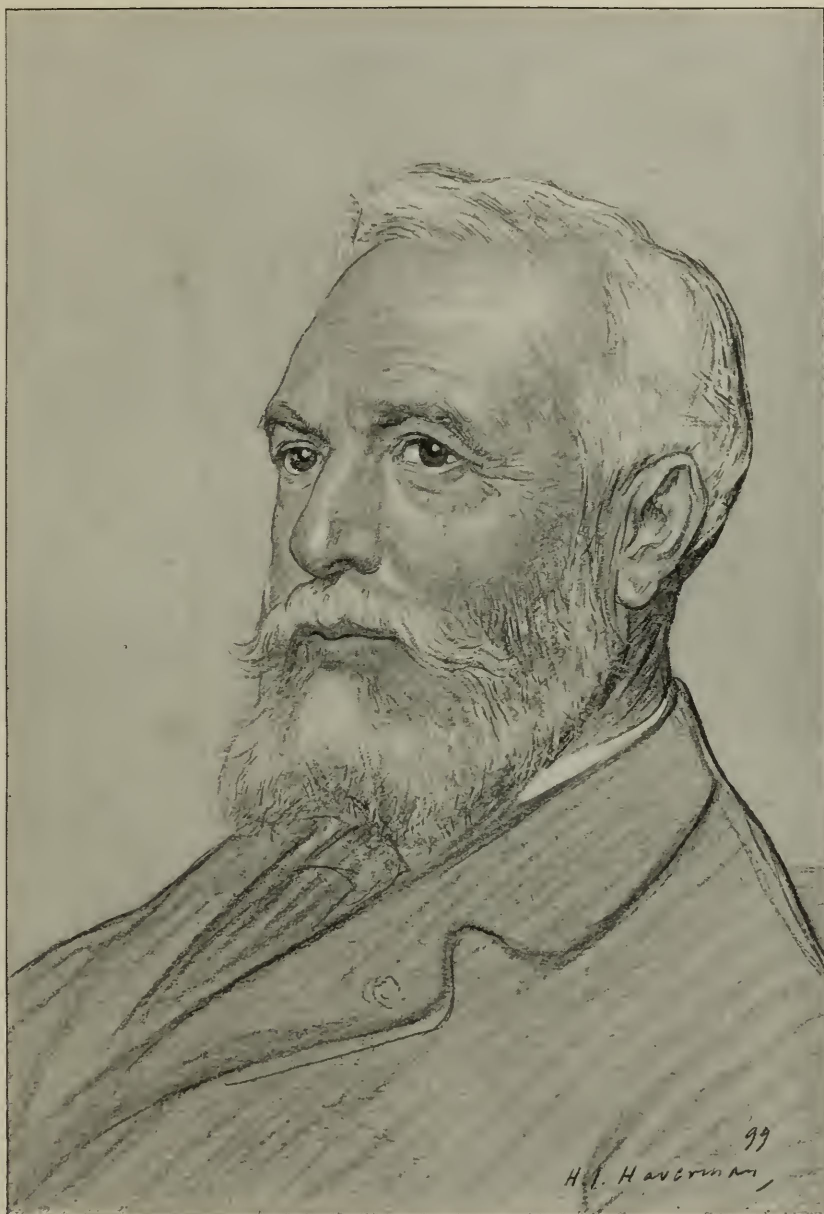
Bij een prachtige heliogravure, schrijft Max. J. Friedländer een paar bladzijden over de geschiedenis en de beteekenis van de *Aanbidding der Koningen* van Hugo van der Goes, afkomstig uit het Spaansche klooster van Monforte in Lemnos, en nu in de verzamelingen van het Kaiser-Friedrich Museum bijgezet. Friedländer meent dat dit merkwaardige paneel jonger is dan het rond 1476 voltooide altaarstuk van Portinari, jonger ook dan de *Geboorte van Christus* te Berlijn. Er bestaat geen rijker werk van den meester, nergens worden de uitdrukkingsmiddelen met zooveel vrijheid en zelfbewustheid beheerscht. Al het droge, lijnachtige, scherphoekige is overwonnen. Nergens wordt het zoo duidelijk veropenbaard, tot hoe ver het genie van den meester is doorgedrongen.

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Nummer van 4 April 1914 bevat een stukje van Louis Demonts over het Museum van St-Winoxbergen in Fransch Vlaanderen, waar heel wat merkwaardige stukken voorhanden zijn, vooral wat betreft, zekere kleine, en meestal nog onbekende, locale meesters als Jan de Reyn (1610), Corbeen (1658), Mathys Elias, Jan Baptist van Meuninxhoven (Brugge 1644-1703), Ghislain Vroylinck († 1635), Jacob van Oost, enz. Het Museum bevat verder stukken van Rombouts, Pieter Thys de Oude, Ribera, van Dijck, een goede kopij naar Rubens *(Het oordeel van Cambyses)*, Jan van den Hoecke (leerling van Rubens), en andere.

A. D.





H. J. HAVERMAN : MAX ROOSES.

IN MEMORIAM
MAX ROOSES

10 FEBRUARI 1839 — 15 JULI 1914



MAX ROOSES



ij het ter perse gaan van deze aflevering treft ons de mare van Max Rooses' dood. « Onze Kunst » verliest in hem een harer oudste en trouwste medewerkers, een vriend en een raadsman van de eerste ure.

Van vele zijden zal zijne nagedachtenis gehuldigd worden, vele stemmen zullen zijne zoo verscheiden verdiensten herdenken. Maar ook deze bladzijde weze een bescheiden teeken van hooge waardeering en innige dankbaarheid voor hem, wiens naam zoo nauw aan de geschiedenis van dit tijdschrift verbonden is.

Reeds toen, in 1888, *de Vlaamsche School* in handen van de uitgeversfirma J.-E. Buschmann was overgegaan en eene « nieuwe reeks » begonnen werd, trad Max Rooses als een der ijverigste medewerkers op. Hij leverde er niet enkel uitgebreide bijdragen, maar gaf ook door tal van korte besprekingen en berichten blijk van groote belangstelling voor de uitgave. Onder de meer belangrijke opstellen, waarvan er later meerdere in bundels herdrukt werden, vermelden we : in 1888 : *het Huis van Rubens* (een thans weder actueel onderwerp!); *J. L. Dyckmans*; *het Museum Plantin-Moretus; de oude Jesuitenkerk te Antwerpen; Hendrik de Braekeleer;* in 1889 : *Karel Ooms; De Jegher's Vader en Zoon; Frans van Kuyck; Frans Lamorinière; Alf. van Beurden ;* in 1890 : *Florent Crabeels ; Guffens en Swerts; Karel Verlat; Over stijl in de Bouwkunst ;* in 1891 : *De Kring der XIII; Jos. Lies*; *Hendrik Leys ; Teekeningen van Antwerpsche Meesters ; Karel Ruelens ; Het Museum Kums;* in 1892 : *Alexander Struys; Het nieuwe Kunstmuseum te Weenen ; Het Landjuweel; Het Gulden Cabinet der Schilders ;* in 1893 : *Rubens' Teekeningen; Isidoor de Rudder ; Hendrik Schaefels ;* in 1894 : *De Groote Markt van Antwerpen ;* in 1895 en 1896 : *Brieven van Nederlandsche Kunstenaars ; De nieuwe Memling van het Antwerpsch Museum; De Verzameling Menke te Antwerpen ; Theodoor Verstraete ; Henry Luyten.*

Van 1897 tot 1901 trad Rooses meer op den achtergrond ; we vinden zijn naam te nauwer nood onder een minder omvangrijke bijdrage vermeld. Doch in 1902, toen het tijdschrift onder den titel « Onze Kunst » een nieuw leven zou

beginnen, was Rooses een dergenen, die de warmste belangstelling betoonde voor de hervormingsplannen, door den tegenwoordigen leider van het tijdschrift opgevat en doorgevoerd.

Rooses had dit herwordingsproces als het ware stap voor stap gevolgd. Na afloop van zijne dagtaak op het Museum Plantin, voerde zijn weg veelal langs dat andere drukkershuis, op de Rijnpoortvest, waar bijna al zijne groote werken « geprint » werden, en waar hij zoo veel te bespreken en te behandelen had; — dan klonk steeds zijne vraag : « En hoe gaat het met *Onze Kunst?* » Hij verheugde zich in den vooruitgang der uitgave, in het aanwerven van nieuwe medewerkers en steeds stond hij haar met raad en daad ter zijde.

In 1909 zou een belangrijken stap gedaan worden : om het tijdschrift op hechter grondslag te vestigen, en een geheel zelfstandig bestaan te verzekeren, werd eene naamlooze vennootschap opgericht ; Rooses was een der eerste aandeelhouders, en trad tevens toe tot het toen gestichte beschermingscomiteit, waaraan, vóor hem, reeds A. Beernaert, Henri Hymans, A. van den Nest en Sam Wiener zijn ontvallen.

Het eerste nummer van « Onze Kunst » werd met eene bijdrage van Max Rooses geopend; het was het eerste gedeelte van eene hoogst belangwekkende reeks studies over de *Teekeningen der Vlaamsche Meesters*, welke in drie jaargangen werden voortgezet. Rooses had de stof voor dit werk op verre reizen verzameld, en de beste stukken die hij er aantrof opzettelijk laten fotografeeren; het geheel vormt een ware geschiedenis der Vlaamsche teekenkunst van Van Eyck tot aan het einde der 18e eeuw.

Maar daarnaast gaf hij nog menig ander opstel van beteekenis; in 1902 : een studie over het *Portret van Hendrik van Halmale;* over de *Verzameling Edm. Huybrechts;* over *Schilderijen in oude Antwerpsche familiën;* in 1903 eene bijdrage : *Rubens of van Dyck?;* in 1905 een studie over *Jordaens' werk in de Oranje-zaal;* in 1907 twee bijdragen over *Van Dyck's Leer- en Reisjaren;* in 1911 een uitvoerige bespreking van de *Tentoonstelling van Vlaamsche Kunst in het jubelpaleis te Brussel*, en een artikel over *Een schilderij van Adam van Noort*; in 1912 eene studie over *Een nieuwe Rubens;* in 1913 zijne feestrede aan *Frans van Kuyck;* daarenboven tal van kleinere nota's, o. a. over Henri Hymans, Frans Lamorinière, Jacques Dubrœucq enz.

« Onze Kunst » liet geene gelegenheid voorbijgaan, om Max Rooses' hooge verdiensten als kunstkenner te doen uitschijnen. Dit geschiedde o. a. in het Juli-nummer van 1910, naar aanleiding der voltooiïng van de groote werken : het *Codex Diplomaticus Rubenianus* en het *Rubens-Bulletijn;* wij trachtten toen Rooses als kunsthistoricus te kenschetsen en een kort overzicht te geven van zijn levenswerk; wij moeten ons, voor het oogenblik, met eene verwijzing tot dit artikel vergenoegen en voegen hier enkel de vermelding bij

van de uitgaven, welke hij sedertdien nog in het licht gaf : de geschiedenis der Vlaamsche kunst, verschenen onder den titel *Flandre* in de verzameling « Ars una species mille » (Histoire générale de l'Art); de door hem geleide uitgave *Vlaanderen door de Eeuwen heen*, en ten slotte een nieuwe, omgewerkte uitgave van zijn *Christophe Plantin*.

De som van den in dit leven verrichten arbeid grenst aan het fabelachtige; men moet Rooses aan het werk hebben gezien, dag voor dag, uur aan uur zijne taak methodisch en nauwgezet voortzettend, zonder sprongen, maar ook zonder lanterfanten of fantazeeren, om te begrijpen hoe dat alles in één menschenleven kon verwezenlijkt worden. Duidelijk heeft hij zijne levenstaak vóor zich gezien, en met onverdroten ijver, met nooit falende werkkracht heeft hij haar, tot het einde toe, vervuld.

Zijn dood is voor ons volk een onberekenbaar verlies — en evenals een Conscience, een Benoit, een van Rijswijck, zal hij een leemte nalaten, die lang en pijnlijk zal worden gevoeld. Maar voor allen, die om hem treuren, weze het een troost, dat dit leven alles gegeven heeft, wat het geven kon; hij mocht heengaan met het bewustzijn, van voleindigd te hebben wat hij had aangevat. En toen hij behoefte ging voelen aan rust, was ook zijn tijd gekomen. Voor 1 Juli had hij zijn ontslag gevraagd als Conservator van het Plantin-Museum; veertien dagen later leidden wij hem ten grave. Zoo gold ook voor hem het schoone devies : « repos ailleurs. »





HET GENETISCHE PROBLEEM VAN DE NACHTWACHT

II. — Welken vorm gaf Rembrandt aan de Nachtwacht?



aat het debat over de Nachtwacht, dan dringt zich de vraag op: over welke Nachtwacht eigenlijk? Sedert een vijftiental jaren kent men er twee, die grootelijks verschillen: kortheidshalve aan te duiden als de Nachtwacht volgens Lundens en de Nachtwacht volgens Dr. Jan Veth. Aan de laatste wordt verweten dat zij de oorspronkelijke compositie niet bewaard heeft: geheele reepen zouden ontbreken aan beneden- en bovenkant; drie personen zouden aan de compositie onttrokken zijn door het verloren gaan van een strook links. Ook zou door het opschilderen van een naambord een gedeelte der architectuur zijn verdwenen.

Tegen Lundens luidt echter de beschuldiging, dat hij, onder den een of anderen invloed (Banning Cocq wordt hier hypothetisch genoemd) stukken aan de origineele compositie heeft bij-gefantaseerd en allerlei details veranderd.

Nu zou de mededeeling kunnen volstaan dat het pleidooi van dezen of genen mij overtuigd heeft. Maar mijn overtuiging berust mede op eigen motiveering: daar deze verband houdt met de genetiek van allerlei onderdeelen der compositie moge ze hier een plaats vinden.

Om een keus tusschen de twee composities te rechtvaardigen behoef ik niet al mijn argumenten aan te voeren. De ontleding van de « ordonnantie » der Nachtwacht, waarover het laatste hoofdstuk handelen zal, geeft aanleiding tot gevolgtrekkingen, die in de kwestie Veth-Lundens zwaar gewicht in de schaal werpen. Ze blijven echter buiten beschouwing, om niet in het verloop dezer studie dit meeningsgeschil te veel naar voren te brengen. Het kan geen kwaad er op te wijzen, dat ik in de afsnijdingszaak thans voor het eerst mijn opvatting ten beste geef en dat het hier niet op aankomt een vroeger uitgesproken oordeel te verdedigen.

Bij de vergelijking der twee Nachtwachts houde men in 't oog, dat Lundens' werk een kleine copie is naar een stuk met levensgroote figuren, wemelend van détail, en dat aan den copist de hulp van gequadrateerde

photo's ontbrak. Een knoop of lus meer of minder behoeft niet tot conclusies aanleiding te geven. Voorts valt op te merken, dat Lundens' compositie onverminkt in ons bezit is : *die* zekerheid bestaat, daar de verf ongeveer één cm. vóór den rand van het paneel ophoudt. Bij Dr. Jan Veth's Nachtwacht verschaft een onderzoek der kanten die zekerheid niet. ([1]) De copie van Lundens bevindt zich in goeden staat, de Nachtwacht in het Rijksmuseum vertoont grof herstelde beschadigingen, is bij plekken gesausd en ziet ons, achter troebel vernis, met glazige oogen aan.

Door het beschouwen van enkele détails die op het Amsterdamsche schilderij onbeschadigd zijn, krijgt Lundens al dadelijk ongelijk. Ten eerste heeft hij het gelaat van Banning Cocq opvallend veranderd : het staat dichter bij Van der Helst's conterfeitsel van 1653, dan bij Rembrandt's origineel, hetwelk minder portret-achtig is. Deze verandering heeft echter geen invloed op de compositie als geheel. Erger is de onnauwkeurigheid door Lundens begaan bij het natrekken van de speer van den jongen Reynier Engelen ([2]) Op het origineel loopt de speer minder hoog op. Deze vergissing is verklaarbaar : Lundens behoorde zijn speer te trekken in de richting van het onderste der horizontale profielen gevormd door de architectuur. De talrijkheid dezer lijsten verwarde hem en hij trok zijn schacht één profiel te hoog. Het gevolg is dat er twee belangrijke kruispunten in Lundens' Nachtwacht te loor gingen : de speer behoorde te loopen ten eerste door het punt waar het slagzwaard de loodlijn van de kolom snijdt en vervolgens door het punt waar twee andere lansen elkaar kruisen. Door deze fout kwam o. a. het bekende roode lintje van Engelen's speer op een verkeerde plek : in plaats van af te steken tegen de verlichte, in 't verkort geziene architectuurkant, hangt het voor de duistere muur, waar het niets van doen heeft.

Behalve de straks te bespreken afwijkingen van vaandel en naamschild, zie ik op het vlak dat de twee Nachtwachts gemeen hebben, geen onderscheid, dat voor de compositie van belang zou zijn.

Nu blijft er over na te gaan wat er op de Nachtwacht van Lundens aan de vier kanten bijkomt.

Rechts is dat slechts een smalle band. Sedert het origineel ruimer in de lijst staat, werd het verschil nog geringer. Een der lapellen, die de trom bij Lundens te veel had, is achter de lijst te voorschijn gekomen. Daarmee vervalt een oude grief. Overigens is het verschil, in verhouding tot het geheele oppervlak, zoo miniem, dat het op de compositie van bijster weinig invloed is. De rechter-rand van Dr. Veth's schilderij heeft in vroeger tijden

([1]) Het is een aangename plicht dank te betuigen aan de autoriteiten van Rijksmuseum en National Gallery, voor de welwillendheid mij bij het onderzoek der schilderijen betoond.

([2]) In een vorig opstel *(Onze Kunst,* Jan. 1912) werd Reynier Engelen pastoor en lakenkoopman genoemd : een *lapsus* voor pastoor en advocaat. De lakenkoopman was Jan Pietersz. Bronchorst.



REMBRANDT : Detail uit de ets: Abraham verstoot Hagar 1637.



REMBRANDT : Detail uit de Nachtwacht.

bij vernieuwing van het spieraam geleden : men heeft iets verder in het doek gespijkerd en daardoor iets besnoeid. Wellicht is dat tot tweemaal toe geschied. Het gevolg is dat de uiterste koppen rechts krapper tegen de lijst zitten dan bij Lundens. Over die enkele centimeters behoeft echter geen strijd te ontstaan.

Aan de drie overige zijden komt het verschil niet op een randje, maar op geheele strooken neer, die ik van uit het oogpunt der detail-genetiek beschouwen wil. Een voorbeeld make duidelijk wat hieronder te verstaan is. Hierboven is een hoekje uit de ets van 1637 gereproduceerd, *Abraham verstoot Hagar*.

Men vergelijke daarmede nauwkeurig een fragment uit de Nachtwacht en dan blijkt, dat Rembrandt die geheele combinatie reeds van vroeger in zijn hoofd had : de lichtende vrouwerok (onder meer bengelt daar ook een beursje tegen) tusschen twee beenen door gezien, waarvan het rechtsche donker afsteekt ([1]). Zoo komt het herhaaldelijk voor, dat bekende effecten uit groote composities reeds vroeger beproefd zijn. Hoe verder men terug gaat, hoe embryonaler de prototypen worden. Ten slotte vinden die vorm- en lichtproblemen een definitieve oplossing in een gerijpte schepping.



REMBRANDT : Joris de Caulery.
(Verzameling Charles T. Yerkes, New-York).
Prototype voor Ruytenburch.

([1]) Op de Nachtwacht neemt de bekende witte haan de plaats in waar op de ets een drinkflesch hangt.

Voor Ruytenburch heeft men de prototype reeds lang aangewezen : dat is, in zijn buffelleeren buis, Joris de Caulery. Banning Cocq stamt af van



REMBRANDT : Portret van Martin Daey 1634. (Baron Gustave de Rothschild, Parijs). Prototype voor Banning Cocq.



REMBRANDT : Vermoedelijk portret van Frans Banning Cocq 1629. (Cassel). Prototype voor de figuur op de Nachtwacht.

Martin Daey : een levensgroote, schrijdende figuur met een handschoen in de uitgestoken hand; de ruime spacie voor den voet valt op. Dat valt nog meer op bij een portret van Banning Cocq zelven, door Rembrandt in 1639 geschilderd, thans in Cassel ([1]). De plaatsing der voeten wekt den indruk dat hij ieder oogenblik uit zijn geleunden stand naar voren kan stappen. Terwille van die komende beweging is er reeds ruimte gereserveerd ; ja, een trede, zoo laag mogelijk aangebracht, moest nog eens nadrukkelijk, door een gapende ruimte, lijst en voorgrond van elkaar scheiden.

Op de ets *Triomf van Mordechaï*, die in nauw verband met de Nachtwacht staat, hield Rembrandt de uitgestoken voet van Haman met alle geweld van den rand vrij, op gevaar af dien voet te misteekenen.

Op het schilderij van 1640 (S. Kensington) *Hagar's Wegzending*, stapt een ezel recht naar voren : het dier zorgt, als bij instinct, zich niet aan de lijst te stooten.

Op de huidige Nachtwacht is de afstand van voet tot lijst zóó gering, dat ze op deze groote compositie voor het oog niet bestaat. Wanneer Veth deze illusie-storende stoot van Cocq's voet tegen de lijst op Rembrandt's rekening zet, dan geven we Lundens groot gelijk dat hij daartegen opkomt. Het was Rembrandt's trant in deze jaren spacie open te laten om de beweging te

([1]) Gewoonlijk *Mansportret* of *Zelfportret* genoemd. Op deze identificatie hoop ik weldra terug te komen.

Phot. Hanfstaengl, München.

REMBRANDT: DE NACHTWACHT.

(Rijksmuseum, Amsterdam).





Phot. Hanfstaengl, München.

GERRIT LUNDENS: COPIE VAN DE NACHTWACHT.

ontvangen; hij *suggereerde* zelfs spacie, door een handigheid, zooals op Cocq's portret in Cassel. Een dergelijke machinatie geeft dan de voorgrondsstrook van Lundens ook aan. Het zonlicht projecteert daar een helder cirkelsegment, deels buiten Veth's compositie vallend, deels oversausd. Het oog, geheel opgaand in het spel van verkortingen, dat het schilderij biedt, meent dien boog perspectievisch te zien, en breidt, in de voorstelling, het segment tot een halve cirkel uit. Nooit is er, op enger plek, meer ruimte voorgetooverd. Onnoodig er op te wijzen dat in dezelfde eeuw, door befaamde architecten der Barok, dergelijke effecten nagestreefd en gepractiseerd werden.

Verder vertoont de strook van Lundens een opvallende slagschaduw, die Veth niet heeft, afkomstig van Ruytenburch's sponton. Is deze schaduw overbodig? Vervult ze een functie? Ze breekt ten eerste den verlichten cirkel : ze dringt met de twee hoofdpersonen door in den magischen kring, wijst de richting der beweging aan en versterkt die. Ze doet echter meer : als elke slagschaduw duidt ze richting en kracht van den *lichtval* aan. Maar daarvoor dient immers reeds de fameuze slagschaduw van Cocq's hand op Ruytenburch's kolder? Wat moet een tweede schaduw daar beneden? Wel, haar functie is even simpel als noodzakelijk. Zonder schaduwslag op den grond ontbreekt aan de cascade van zonneschijn het laatste tempo : het oog moest den stroom van licht volgen tot waar het neerstort en uiteenvloeit *op den grond :* het bijna tastbare contact met den grond ontstond door die markante schaduw-spits. Zooals de toestand nu is, blijft de blik, in stêe van omlaag te schieten, dwalen om de silhouet van Cocq's hand, midden op het doek : het slot-tempo der beweging ontbreekt. Dit schaduwspel op den kolder, waaraan het oog blijft hangen, is thans een grof geworden effect, dat de toeschouwers elkaar aanwijzen; hetgeen reeds mis is. Voorheen leidde een krachtiger accent de aandacht daarvan af. De schaduw van Ruytenburch's sponton, op een horizontaal vlak vallend, was zwaar en ondoorzichtig; ze werd als het ware nog aangewezen door de schaduwhand van Cocq, die, op een vertikaal vlak zich afteekenend, doorschijnender en meer weifelend is. — Zoo zien we dat Lundens' voorgrond æsthetisch beter is; en, wat meer zegt, ook æsthetisch beter in den geest der barok.

Maar wie garandeert, dat Lundens, wellicht fijner criticus dan schepper, niet een tekortkoming van Rembrandt geniaal corrigeerde? Ook hierop kan de detail-genetiek antwoord geven.

Een van Rembrandt's eigenzinnigste concepties is het groote doek met de *Doode Pauwen*, dat ik te Aynhoe Park bestudeeren mocht. De gewoonlijk aangenomen datum, 1639, is volmaakt juist. Ook hier plast het licht als in twee tempo's door de ruimte. Ook hier is het een puur genot, evenals op Lundens' Nachtwacht, den lichtstroom in alle forschheid en fijnheden te volgen. De slagschaduw van de overhangende staartpennen op den vleugel rechts markeert het eerste tempo : het eind-accent is de slagschaduw van den spitsen pauwekop op het voorplan. *Deze spitse slagschaduw breekt op den*

voorgrond een cirkel-segment van licht. Ook het contrast tusschen een compacte schaduw op een horizontaal vlak, en een teerder schaduw op een



REMBRANDT: Doode Pauwen.
(Eigendom van den Heer W. C. Cartwright, Aynhoe-Park).

vertikaal vlak is hier in werking gezet : op de loodrechte kant van den dorpel laat de andere pauwekop een veel vager schaduw na. De effecten, waarover Leonardo een boek schreef, Rembrandt besteedde er geen woord aan : hij bracht zijn waarnemingen in praktijk; de grootsche lichtval op de Nachtwacht had hij zorgvuldig geprepareerd. —

Thans komt de strook links aan de beurt, de breedste waarover Veth en Lundens verschillen.

De loopende jongen, die zooveel passies heeft wakker gemaakt, zal ik terzijde laten : de uitspraak over zijn uitgestoken hand hangt af van het al of niet authentisch zijn van de kleine groep personen, die Lundens meer heeft; evenzoo staat het met den rug van den zittenden sergeant, met diens linkerarm, het gevest van zijn degen, en de pluim op zijn helm; zoo ook met de

eind-knop en de loodrechte spijl van het hek, en met al de leege spacie boven en beneden.

Na het voorgaande mag de vraag gesteld worden of er in Rembrandt's



REMBRANDT : Mansportret 1637.
(Verz. Prins Gagarine, Moskou).
Prototype voor den man met den hoed in de hand.



Detail uit Lundens' Nachtwacht.

œuvre zijn aan te wijzen detail-genetische overeenkomsten met de drie figuren, die Lundens méér heeft.

Geheel links bevindt zich een man met den hoed in de hand. Men legge daarnaast het portret bij prins Gagarine te Moskau, 1637 gedateerd. Frappanter prototype zal zelden voorkomen. Men kan bij den eersten blik wanen een verloren fragment uit de Nachtwacht voor zich te hebben. Twijfel kan er na deze vergelijking niet bestaan : die houding met den hoed in de hand, wambuis en kanten kraag, die mise en page (afstand van mouw tot lijst en borstwering) het proclameert Rembrandt's figuraal eigendom.

Ook de tweede persoon, geheel anders, — zóó onopvallend van pose, dat naar een prototype niet te zoeken valt — past volmaakt in Rembrandt's œuvre. Zelfs op de slappe copie spreken ze nog van verre, de oogen van dezen soberen man beneden zijn breeden hoed : aan het gelaat, als met toon gesluierd, flauwtjes van onder op door een weerschijn verlicht, verleenen ze ernst en zachten nadruk. Een portretje in het bezit van den heer M. Flersheim te Parijs is van denzelfden geest doortrokken. —

Maar nu komt het verbluffendste van wat Lundens *en marge* heeft, de onverwachtste factor uit deze groep van drie : een *kind*, een klein onnoozel kind, met een stootband om het hoofd, dat juist even heen kan kijken over de borstwering, waarop het de knuistjes geklemd heeft.

« En vooruyt is een jonck kint », zoo noteerde Rembrandt eens onder

een roodkrijt-copie naar zijn leermeester Lastman, alsof in die geheele compositie de aanwezigheid van een kind vooral niet te vergeten was. Die belangstelling in het domme, hulpelooze kind is hem lang bijgebleven! Moet ik er voorbeelden van geven? Ze zijn al te talrijk. Juist in deze jaren ontstaan de 135 teekeningen *synde het vrouwenleven met kinderen van Rembrandt.* Het kind *met den stootband om* is een constante figuur. Een teekeningetje in het Rijksprentenkabinet moge als afbeelding volstaan.



REMBRANDT: Het kind met den stootband om. (Prentenkabinet, Amsterdam).

Twee etsen, in dit verband reeds dikwijls genoemd: *Abraham verstoot Hagar* en *Mordechaï's Triomf*, bevatten beide het kind met den stootband.

Wat moet die baby nu in een schutterstuk? Het heeft er niets van noode, zegt de nuchterheid. Toch is het er met hetzefde recht als het portret van een aap in een zeker familie-stuk, waar Houbraken over jeremiëert. Het is er om dezelfde reden als het onnoozele wicht, dat Rembrandt later somwijlen toevoegt aan Christus en de Samaritaansche: evenals op Lundens' Nachtwacht komt dan het ronde starende kopje juist uit boven de borstwering van de bron. Het evangelie heeft geen woord over dit kind. Waarom herhaalde Rembrandt dit effect? Ware de gedachte niet zoo schoon: de diepe samenspraak heen te doen gaan over een argeloos kinderhoofd, men zou kunnen meenen, dat zijn belangstelling in het jonge kind tot een soort idiosyncrasie geworden was. Conclusie van dit alles: het kind is van Rembrandt: niets openbaart duidelijker zijn geest dan de aanwezigheid van een « jonck kint ».

Tot zoover de personen afzonderlijk. En de groep die ze vormen? Hoewel de genetiek van het schutterstuk als zoodanig thans niet ter sprake komt, mag er toch terloops op gewezen worden, dat die groep, met inbegrip van den zittenden sergeant, reeds grondig geprepareerd was door den grooten Cornelis Ketel.

De opmerking is reeds gemaakt dat deze groep de rol van het toeschouwend publiek vervult. In Rembrandt's levenswerk hebben de « toeschouwers » hun eigen geschiedenis. Alweer is het de ets van *Mordechaï*, die de directe prototypen verschaft. Esther en Ahasverus zien toe, (met de trekken van Saskia en Rembrandt) de een en face, de ander in profiel. Denk nu deze figuren op de ets naar rechts beneden verschoven, rechts van de vrouw op een borstwering gezeten en die het kind met den stootband torst, en ge hebt een groep toeschouwers analoog aan de groep bij Lundens.

Op het tweede plan van de Nachtwacht neemt de actie van rechts naar links in kracht af; de strook van Lundens sluit daarbij aan : hier gaat de actie over in beschouwing, in contemplatie. Geestige vondsten illustreeren het stemmings-contrast met de hoofdgroep : daar is het kind, dat gretig de passeerende heerlijkheid in zich opneemt ; daar is een ongewapend man, in zwarte burgerkleeding, nadenkend en roerloos ; daar is, tegenstelling met alle hooggedragen hoeden en fantastische baretten, de eenige schutter met ongedekten hoofde : wie zijn hoed in de hand houdt is niet tot actie gereed. Elke figuur heeft een eigen, verrassende originaliteit; en de groep een eigen, bepaalde functie. Een associatie van 500 Lundensen en 1000 Banning Cocq's vindt zoo'n groep niet uit : hier deed in soevereinen eenvoud de genius z'n onverhoedschen greep.



OORNELIS KETEL : Fragment uit een teekening in het Prentenkabinet te Amsterdam, voorstellende het schutterstuk van Herman Rodenburg Beths.

Wat ging er met deze strook te loor ? Het noodige moment van rust : zooals de toestand nu is, buldert de compositie tot in de hoeken. Verder werd de loopende jongen verminkt en een duchtige saus moest de misdaad bedekken. « Dof gesmoord » noemt Dr. J. Veth dit hoekje : grof vermoord zou juister zijn.

Verloren ging verder de vertikale spijl van het hek : een rust-brengende loodlijn waarover lang zou zijn uit te weiden. Voorts verdween de rug van den zittenden sergeant, waarmee de gekromde linkerarm één massa vormt : reeds op de Eendracht van het Land in studie genomen ; op hetzelfde schilderij bemerkt men ook de vleugel van den Mercuriushelm, zooals Lundens dien heeft. Verdwenen is ook de curieuse, ongewoon naar achteren uitstaande veer op dezen helm : daarmede verviel ook de functie die ze vervulde. Om redenen van compositie heeft Rembrandt de figuur van den sergeant als opgebouwd uit zware, uit arm en dij gevormde massa's. Als prototypen zijn te noemen de Philistijn met den partisaan op den *Simson* (1636) in Frankfort : de massa's van breed gevormden arm en dij, worden hier versterkt door de lijn van den sabel. De knielende dienaar op de ets van 1639, de *Goudweger*, staat nog



REMBRANDT : Detail uit de gevangenneming van Simson. (Frankfort).

dichter bij den sergeant op de Nachtwacht. Waartoe diende nu de uitstaande pluim? Ze herhaalde, evenals de sabel op den *Simson* in Frankfort, de beweging van de hoofdmassa's van het lichaam. Conclusie: de man die het lichaam schiep was dezelfde die deze pluim uitdacht.

Lundens laat nog iets meer zien: een merkwaardig stukje architectuur. Diep beneden in den linkerhoek zet een boog in, die een holte vol duisternis omsluit. Dr J. Veth noemde de architectuur op Lundens' strooken een *commentaar* op de Nachtwacht-architectuur. Dit gaat hier niet op, omdat deze boog op Dr Veth's Nachtwacht in 't geheel niet voorkomt: niemand kan een commentaar leveren op een text die niet bestaat. Dit « toogje » zooals Dr Veth het betitelt, heeft zijn detail-genetisch pendant bijv. op de ets de *Cijnspenning van 1634*. Welke functie vervult het op de Nachtwacht? Het maakt de plaatselijke gesteldheid duidelijk: het vertelt dat hier een binnenwater onder een kaaimuur door uitmondt in een gracht, waarover een brug voert.

Van deze boog, die in de Barok een lange voorgeschiedenis heeft, gaat een bizondere suggestie uit. De blik volgt de aangegeven kromming en de voorstelling maakt noodzakelijkerwijze de toog compleet. Daarmede betreden we een andere Nachtwacht, buiten de lijst, met spacies door suggestie geschapen. Er is ruimte tusschen brug en gracht: de imaginatie meet de afstand. Er is benauwde holte onder het duistere verwulf: de verbeeldingskracht beseft dat het water diep naar achteren onder het poortgebouw doorspoelt.

Wie herkent hier Rembrandt's ondermijnde compositie's niet? Bij hem, oppermachtig regisseur, spookt het onder den vloer, het rumoert in de coulissen, het grimmelt in de perspectieven. Talloos openen zich weidsche portalen, sombere gewelven; er gapen afgronden; hij dwingt ons donkere corridors binnen te gaan. Barok-mensch, was Rembrandt gretig uit op annexatie van imaginair gebied.

Treffend is het contrast der beide ruimten. Boven, in de hoofdgroep, is de genius luide en overweldigend; daar is gedruisch en kleurige beweging, warme zon, het leven in vol pathetisch aspect: daar tegenover stelt de diepe toog een gewaarwording van levenlooze kilte, van nacht en nattigheid. Boven het sombere water klinken de schreden holler. Uit het stille luchtgat stijgt een ondergrondsche adem op. Er is een plek in de Nachtwacht die huiveren doet. —

We kunnen thans overgaan tot de laatste strook en daarmede kort zijn. Een onderzoek van den bovenrand van Dr. Veth's compositie levert het onmiddellijk bewijs, dat er gesneden is. Bij zonlicht bespeurt men dat het vaandel, evenals op de copie, *vijf* banen heeft: de twee uiterste blauwgroene banen zijn overschilderd; de benedenste in een donker-gelen tint, zoodat de baan ernaast mee saam vloeit; de bovenste, met zwart onzichtbaar gemaakt, is in de laatste tien jaren meer en meer aan 't doorgroeien. Deze baan loopt voorbij het tegenwoordige eindpunt van het vaandel, stomp tegen de lijst

aan. Beschouwt men dit eindpunt van nabij, dan blijkt dat de goudgele zijde besmeurd is met een gemeene dot troebel oker; een vroegere plooi is



REMBRANDT: De Cijnspenning.
Ets van 1634.

veranderd in iets wat op een spiespunt moet lijken. Om zoo ver mogelijk te kunnen afsnijden, werd het vaandel van een baan beroofd, en de nieuwe spits lager gezet. Hoeveel sierlijker, hoeveel afwisselender was vroeger de veel rythmischer vallende contour dezer banier!

Deze gewetenlooze verminking had ook ten gevolge dat de fraaie toog van de poort geschonden werd. Het is onnoodig om uit Rembrandt's œuvre te gaan bewijzen dat die afsluitende boog gesloten moet wezen.

Door deze afsnijding verdween het grootste gedeelte van een getralied venster; enkele speeren verloren hunne spitsen; evenals links werd een groote donkere ruimte aan het schilderij onttrokken. Wat is van dit laatste verlies het gevolg?

Ten eerste heeft thans het schilderij, door het wegnemen van die duistere wanden, veel minder lichtkracht. Dit klinkt paradoxaal, maar men bedenke dat de verf zelf niet lichtend is; de indruk van licht ontstaat door de tegenstelling met donkerder tinten. Thans meer gelijkelijk over het doek verdeeld, scheen het licht vroeger meer geconcentreerd. De hooge achtergrond van ros graniet en donker serpentijn vervulde de functie van klankbord, niet alleen voor het licht, maar ook voor de kleur. De wanden gaven als 't ware de grondtoon aan; daarop was alle locale kleur afgestemd; het licht-dragende geel kwam meer uit; de contrasten van rood en groen spraken minder; het geheel was rustiger en harmonischer.

Ten tweede zijn de figuren thans te zwaar. Aanschouwen wij een voorwerp dan dringt zich ook op een voorstelling der tilbaarheid : instinctief

schatten we de spierkracht, noodig om het voorwerp op te heffen. Verschaft het schilderij de onbewuste gewaarwording dat het afgebeelde de exacte zwaarte heeft, dan is dit een flinke illusionistische factor. Maar dikwijls — men weet niet altijd hoe het komt — geeft de kunstenaar aan zijn objecten te veel of te weinig zwaarte. Zooals bleek op de Stilleven-tentoonstelling te Rotterdam, vervallen de modernen dikwijls in de fout van overdreven zwaarte, terwijl het omgekeerde eerder op te merken is bij de xvii^{e} eeuwers : de objecten waren dan als zeepbellen zoo licht. De besten der oude meesters, bijv. van Beyeren, wegen opvallend zuiver af. Subtiele kunstgrepen werken tot den indruk van een zekere zwaarte mee. Diep kan ik hier nu niet op ingaan. Men onderscheidt stillevens, eenigszins in Vlaamschen trant, waarop de ruimte om de voorwerpen zoo gering is, dat ze in de compositie niet meetelt; de stillevens, meer in Hollandschen geest, hebben veel leege ruimte, een geheel volume lucht, dat in zekere verhouding tot het afgebeelde staat. Neem een deel van deze schijnbaar overbodige leegte weg, en de voorwerpen worden te zwaar. Supprimeer de ruimte zoover mogelijk en het kwaad is hersteld. Waaraan lijdt nu Dr. Veth's Nachtwacht? Iets van de ruimte die tot de figuren in een juiste verhouding stond is weggenomen; maar er is te veel ruimte overgebleven dan dat ze niet meer mee zou tellen in de compositie. Derhalve zijn de voorgestelden te zwaar. Zelfs de Barok, die gaarne aan haar figuren de volle zwaarte geeft, verklaart zulk een elefantesk optreden niet. Deze loodzware marcheerders komen nooit van hun plaats.

Door het wegnemen der ruimte links is de hoofdgroep in het midden der schilderij terecht gekomen. Op het nadeel hiervan werd reeds herhaaldelijk gewezen.

Nog één opmerking : een knap kunstenaar meet de energie der gebaren af naar de grootte van het doek. Men kan het oppervlak niet wijzigen zonder dat de gesten foutief worden. In Cassel hangt een *Mansportret* door Van Dyck, waar groote stukken zijn aangezet : het gebaar van dezen man is thans slap en onbeduidend. Men brenge de compositie tot de oorspronkelijke maat terug : de geste heeft de gepaste energie herwonnen. Met de Nachtwacht vond het omgekeerde plaats : de acties — men lette op het gebaar van Banning Cocq — zijn thans brutaal en tevens moeizaam. Hergeef aan het doek de verloren strooken : en de kracht der geste blijkt evenredig aan de te beheerschen ruimte.

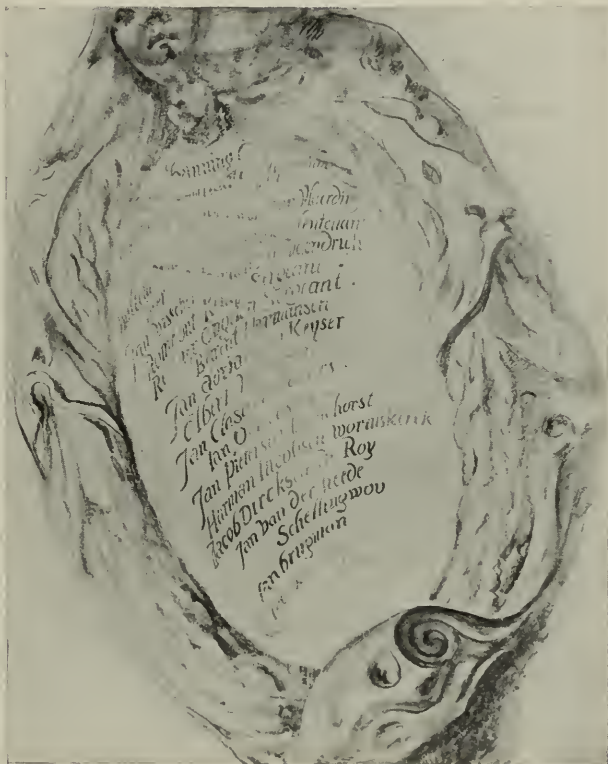
* * *

Ten slotte rest ons de hardste noot die er te kraken valt : de *kwestie van het naamschild*. Ik kom, ronduit gezegd, tot de conclusie, dat deze cartouche *niet* behoort tot Rembrandt's oorspronkelijke compositie. Moge, bij de beoordeeling mijner argumenten, een geest van objectiveit vaardig worden ook over hen door wier toedoen het schild, in marmer nagebootst, boven Rembrandt's grafsteê geplaatst werd. Dat was een decisie van belang. « Voor-

zichtige » kunsthistorici wisten toch dat een copie, bij Rembrandt's leven gemaakt, dat schild *niet* bevatte (1). Waar spruit die afwezigheid uit voort?

Twee hypothesen geven daar antwoord op : 1° Lundens heeft, om de een of andere reden, het schild dat zich op de Nachtwacht bevond, weggelaten ;

2° Lundens heeft zijn copie gemaakt vóórdat het schild aan de Nachtwacht was toegevoegd.



Teekening naar het naamschild op de Nachtwacht.

Waarom heeft men zich bij de eerste hypothese neergelegd? Waren er bewijzen of geschiedde dit uit subjectieve overtuigingen? Een decreet van Dr. C. Hofstede de Groot *(Urkunden,* p. 122) luidt : « Sowohl der Schild als der Text rühren unzweifelhaft von Rembrandt selbst her». Verondersteld dit ware juist — without doubt, unzweifelhaft, sans doute, ontmoet men in de kunstgeschiedenis gewoonlijk daar waar gezonde twijfel geboden is — dan brengt het toch de zaak in 't minst niet verder. Het komt er hier alleen op aan te weten of Rembrandt het schild *van meet af* in de compositie heeft opgenomen. Het is volstrekt niet onmogelijk dat hij het er later op last van anderen heeft ingeschilderd. Aanleiding daartoe bestond er genoeg. Bontemantel verhaalt dat de overluyden van de Hantboochsdoelen (sedert 1648 was Banning Cocq, dien hij met name noemt, één van hen) de Schutterstukken aldaar hebben doen copiëeren in een boek met vermelding van de namen der voorgestelden, voor zoover bekend. Dit boek bevindt zich thans in het British Museum. Verder is het, door de vondsten van Bredius, zoo goed als zeker dat de copie van Lundens en een copie naar Van der Helst voor Cocq gemaakt werden. Het album van Cocq laat zien hoe vlijtig hij genealogische en andere memoranda noteerde. Wij hooren hem beloven, in een bewaard gebleven brief, dat hij een grafschrift in den Haag « uyt zal gaen schrijven ». Het zou daarom geheel in Cocq's geest vallen wanneer hij, toen de schilderijen op de

(1) We weten thans, dank zij een opmerking van Dr. Gustav Glück, dat Lundens' copie in of kort voor 1649 ontstaan is.

Hantboochdoelen door zijn toedoen geregistreerd werden, ook zou hebben gezorgd voor een opschrift op zijn eigen Compagnie in de Cloveniersdoelen.

Het schild bestaat uit een ovaal van laurierbladen in Louis XIII stijl, door een cherubijn-kopje gesloten. In grove toetsen is daar een barok-omlijsting omheen geschilderd, eveneens door een grooter cherubijns-hoofd bekroond, dat foeileelijk pal boven het kleinere zit. Het schild is heterogeen en onorganisch; als barok-werk een zwak produkt ([1]). De geringe æsthetische waarde van het schild bewijst echter niets tegen Rembrandt's hand. Hij kan zich op slordige manier van een onsympathieke opdracht gekweten hebben. De stijl van het schild laat geen dateering toe. Gedateerde barok-cartouches zijn tot in de XVIII[e] eeuw op huizen aangebracht. Kan soms een onderzoek der verf-materie beslissen of het schild van Rembrand zelf is?

We hebben meegemaakt hoe het aan vakgenooten mislukte een *bewijs* te leveren dat de zoogen. Wed. Bas door Rembrandt geschilderd werd. En hoeveel gemakkelijker was de discussie waar het een levensgroot portret gold, op gezichtshoogte dagelijks te onderzoeken, in steê als hier, een ornament bedolven onder troebel vernis, dat slechts te bereiken is met behulp van een stellage. We doen dus beter dit punt terzijde te laten.

Meer houvast geeft het opschrift. De verzekering dat daar Rembrandt's hand in te herkennen zou zijn moet ik vierkant tegenspreken. Het graphologisch bewijs ervoor is nooit geleverd. Waarmee valt het beter te vergelijken dan met Rembrandt's signaturen uit denzelfden tijd, eveneens geschreven met verf en penseel? Een energieke hand vol zelfbedwang, een markante *r*, een trantele *b*, een stramme *m*. En het opschrift? Een lettertrekker van het vak heeft die brave karakters er met slaperige regelmaat opgezet. En waarom verkiest het een a zooals Rembrandt dien nooit zette? —

De inhoud van het opschrift leert ons iets onverwachts: de toestand van het schilderij klopt er niet mee; de samenstelling van de compagnie is anders. Het schild noemt Reynier Engelen, sergeant. Het is aan den heer J. F. M. de Stercke gelukt dezen Reynier, met behulp van een later portret, overtuigend te identificeeren. Hij ziet er piepjong uit, was in 1642 22 jaar; zijn speelsch optreden met de speer strookt daarmee. Met de speer, en niet met de hellebaard: waarom draagt hij het kenteeken van zijn rang niet? Toch is het op de Amsterdamsche schutterstukken een wet van Perzen en Meden, dat de sergeant de hellebaard voert, de luitenant de sponton, de kapitein den stok, al of niet geornementeerd. Reeds herhaaldelijk werden de twee sergeants op de Nachtwacht aangewezen: de een, de jongere, ordent zijn mannen met een klassiek gebaar; de ander op zijn hellebaard steunend, zit op de borstwering. Engelen valt daar niet onder. De verklaring hiervoor luidt dat kort voor of na het voltooien van de schilderij een der sergeants overleed en Engelen zijn plaats innam. Over het voltooien van die schutter-

([1]) Goede barok-cartouches zijn volstrekt geen zeldzaamheid. Een prachtig voorbeeld valt te aanschouwen op het schilderijtje van J. C. van Hasselt, in het Rijksmuseum.

stukken gingen soms jaren heen: er sneefde wel eens tusschentijds een wapenbroeder. Dat zal het geval geweest zijn wanneer er op de oudere stukken een met een doodshoofd werd afgebeeld. Ons vermoeden krijgt vasteren grond wanneer we den zittenden sergeant nader beschouwen: onder het goud van zijn Mercurius-helm stervensbleeke trekken, veege kaken, een uitgeleefd aanschijn; met moeite heft hij het hoofd; de kwijnende blik is reeds wezenloos; de oogappels divergeeren. Het spel des levens laat dezen hooggezeten getuige onverschillig: de dood raakte hem reeds; kort voor het overlijden moet dit tragisch conterfeitsel ontstaan zijn. Wie den datum van Engelen's aanstelling als sergeant vindt, heeft den terminus post quem van het opschrift.



De architectuur van de Nachtwacht volgens de copie van Lundens.

De cartouche van nabij beschouwd maakt den indruk op een reeds bewerkte verflaag geschilderd te zijn. Door den rechterrand loopen opkanten van vroegere empâtementen. Dit pleit voor de tweede hypothese.

Gesteld echter dat de eerste hypothese de waarheid bevat en dat Lundens het schild weggelaten heeft, dan wachtte hem een allerzwaarst oogenblik: de copist moest in de plaats daarvan zelf iets scheppen. Met weglaten alleen was het niet gedaan. Wel, hij diepte natuurlijk gemeenplaats n° 3 op en plakte er een korinthisch kapiteeltje in? O neen. Lundens begreep dat die zwaar opgestapelde muurmassa's een bizonder entablement vereischten. Hij begon... met het kapiteel te supprimeeren! De architraaf-vormige monolith, waarop de geheele bovenwand draagt, verlengde hij totdat die op de kolom te rusten kwam; het console-vormig uitspringend eind dezer architraaf moest dan maar de gedachte wekken aan een log kapiteel, en de functie daarvan vervult het dan ook tusschen kolom en boog. Wat hier architraaf genoemd wordt is ontstaan uit een verbinding van fries en cornis; de eigenlijke architraaf daaronder is als opgenomen in den wand, waarop ze haar hoofdlijnen heeft achtergelaten.

Een giganten-hand heeft de onderdeelen der klassieke orden ineengeperst, hun geledingen uitgewischt, hun functies gecombineerd. Fries en cornis, versmolten in het gegolfde blok vervullen de functie van architraaf, en dit blok weer tusschen boog en kolom, de functie van architraaf en kapiteel. De zwaarte van de gansche bovenwand wordt onmiddelbaar overgebracht op de plompe, in den wand gedrongen kolom. Het is alsof de

architectuur in haar oer-krachten ontbonden is; de structuur maakt met elementair geweld last en draagkracht duidelijk. De wand in haar geheel wordt organisch en doet mee aan den kamp der krachten. Als resultante daarvan stijgt de boog op, strak gespannen, nobel gewelfd, een milde afsluiting.

Geen individu bedenkt een gloed-nieuwe architectuur: geslachten werken er aan. De kunstenaar die dit uitvoerde, belichaamde zelf een stijl; vóór hem had de geheele barok dergelijke problemen beproefd; het samenpersen van wand en geledingen, het weglaten van het kapiteel beduidde een eind-oplossing: kostelijk diep in den geest der barok. Hier overtuigt de durf van een grooten meester de barok van haar uiterste consequenties.

Wat Michelangelo in zijn vestibuul der Laurenziana voorspelde, dat ging in vervulling door.... Lundens. Door het genie van G. Lundens Bz. die, 26 jaar oud, het uit zijn duim zoog. Die het « onæsthetisch voorwerp » zooals Dyserinck het schild noemde, verwijderde. Die evenals D. C. Meyer (O. H. 1886 p. 209) vond dat « een schild met leesbare letters opgehangen aan de poort, een horribel prozaïsch effect was, een gebrek aan vinding en een dissonant in de compositie ». Die meende dat er reeds genoeg koppen op het schilderij waren, en dat de architectuur hare engele-kopjes wel voor zich kon houden. Die inzag dat de draagkracht van de geweldige kolom *verspild* was aan dat stompzinnige schild. Die het meest wezenlijk deel der architectuur niet wilde maskeeren door wiebelende smakeloosheid. Die wegvaagde waarmee zoo'n Rembrandt het groote publiek trachtte te charmeeren: versierinkjes en tierelantijntjes.

Hij wist ook dat de barok houdt van composities schijnbaar onsymmetrisch, maar waarin een geheime symmetrie door suggestie openbaar wordt. Hij wist dat de barok, bij een boog als die op de Nachtwacht, gaarne een der hoekkapiteelen aan het oog onttrekt, door wolken, zwevende figuren en dergelijke. Op Lundens' Nachtwacht is alzoo het tweede kapiteel door het vaandel gesluierd: de symmetrie voor het oog is gebroken; maar daar we de vorm van het verborgen kapiteel uit die van het andere afleiden, worden in de voorstelling evenwicht en symmetrie hersteld. Is echter ook het eerste kapiteel bedekt, dan blijft de toestand achter het vaandel onverklaard.

Even volkomen als de groote Lundens het geweld van de barok onder de knie had, even fijn had hij haar subtiliteiten doorgrond.

Wie was die Lundens, die zoo iets aankon? Een « niet onverdienstelijk » producent van olieverf-miniatuurtjes, en in zijn boeretafereelen een gappedief van Brouwer en een aftreksel van Miense Molenaer. Hij copiëert de Nachtwacht: en dan gebruikt hij de compositie voor een *Boerebruiloft* (coll. Tritsch Weenen) en voor een *Boerekermis* (coll. Van der Hoeven, Rotterdam). Dat teekent den slungel.

Nachtwacht-architectuur.. en Lundens! Wie heeft ooit een kapiteel van Lundens gezien? Terwijl in 1640 Rembrandt's *Ontmoeting van Maria en*

Elisabeth de volledige voorstudie der Nachtwacht-architectuur, met ongewone kroonlijst en wonderlijk kapiteel te aanschouwen geeft.



REMBRANDT : Bezoek van Maria aan Elisabeth.
(De Hertog van Westminster, Londen).
Voorstudie voor de Nachtwacht-architectuur.

Lundens, die zich geneert van de kruimpjes en het afgeklovene, Lundens zou het wezenlijkste aan dat tooverschoone bouwsel hebben toegevoegd? Allons donc! Een marmot concipiëert de Negende niet.

Het is duidelijk uit wiens geest die eenige orde der barok te voorschijn kwam. Dat brein bevatte elementen om aan zulk een architectuur karakter te geven : episch geweld en cyclopische soberheid.

* * *

Conclusie : de Nachtwacht is verminkt. Neem de compositie van Lundens en zeg : dit moet, desnoods met verlies van een paar figuren zooveel mogelijk

besnoeid worden en ge hebt de huidige schilderij. Men heeft de Nachtwacht klein gekregen door haar van het zoogenaamde overbodige te ontdoen.

Wie een voorstelling van het oorspronkelijk werk zoekt, kan dat alleen met behulp van Lundens' houterig-eerlijke copie. Wat Lundens heeft bewaard vermag niemand uit zich zelf te verzinnen. Wij zijn dezen simpelen copist geen hoon, maar warmen dank schuldig. De copie, als elke copie, heeft onbeduidende afwijkingen : de meest hinderlijke rectificeerden we reeds. Aldus beschouwd blijkt, bij ontleding der compositie en onderzoek naar haar wetten, deze herhaling, hoe flauw en droog ook, ten eenenmale onontbeerlijk.

Dankbaarheid past ook ten opzichte van Dr J. Veth. Hij trachtte Holland in 't bezit te stellen van een ongerepte Nachtwacht. Zijn boud ontkennen dwong ons de oogen te openen om zelf te oordeelen. We kregen inzicht in de wordings-geschiedenis van het werk : waar blijft de bewering dat de Nachtwacht zonder veel voorstudies geschilderd is ? Wie de groei der vormen nagaat, in het wezen der compositie doordringt en haar noodzakelijkheid beseft, die bezit de Nachtwacht toch, zooals Jan Veth het wilde, in ongerepten staat.

De Nachtwacht staat naast die hoogste triomfen der menschheid, die onvoltooid, verbrijzeld, uitgewischt, slechts in den geest te genieten zijn : het Parthenon, het Paard van Leonardo, Michelangelo's Tombe van Paus Julius, en ook Rembrandt's Anatomie van Deyman en Rembrandt's Claudius Civilis. Ondanks een onvolledig bestaan, worden ze wellicht, door de inspanning waarmede we hun schoonheid vermeesteren moeten, inniger en vruchtbaarder ons eigendom.

Hadden we echter, zonder Lundens, de volmaakste barok-schepping ooit kunnen begrijpen? Ik meen van niet. Wat er onttrokken werd was geheel ontastbaar : figuren die « niets » deden, wat leege ruimte, wat duisternis ; wat veerkracht aan de schreden, wat galm aan de gewelven. Verliezen, niet na te gaan, schijnbaar onwezenlijk, maar die de huidige compositie in haar essentie bederven. In de kunst wegen de *imponderabilia* het zwaarst.

(Wordt voortgezet).

F. Schmidt-Degener.





WANDSCHILDERINGEN VAN R. N. ROLAND HOLST



Is er wel een land ter wereld waarzoo veel schilders wonen en waar zoo veel geschilderd wordt, in verhouding tot geografische afmeting, als in Nederland? België misschien?

De publieke belangstelling in de vrije schilderkunst, de kunst van het schilderij in lijst, is daarmede in tamelijke, zoo niet belangrijke evenredigheid — hoewel de beoefenaars der vrije schilderkunst het niet met mij eens zullen zijn, en misschien terecht, deze grooter zouden willen zien.

Maar hoe staat het met de belangstelling in de sierende schilderkunst, en de monumentale wandschilderkunst en wat daarmede verband houdt? Het korte, maar juiste antwoord op deze vraag, moet zijn « treurig ». Er zijn slechts enkele kunstminnaars die daarvoor iets voelen, daarvoor iets over hebben. Het rechtmatige kind der schilderkunst, wordt ten onzent aller stiefmoederlijkst — in de slechte beteekenis — bedeeld en bedacht. Is die belangstelling zoo gering doordat er ten onzent zoo weinig schilders zich op dit gebied bewegen of zouden daarvoor andere beweegredenen aan te voeren zijn? Hoe komt het dat vele schilders niet dan met minachting of wrevel op de wandschilderkunst neerzien als iets minderwaardigs? Zien ze alleen de vervaluitingen dier kunst in hun geest en bedenken zij niet dat in die kunst hun geest in rythmische gang tot hooge schoonheid kan opstijgen en zij van die schoonheid kunnen mededeelen door deze kunstuiting?

Achten zij het genialer op een verplaatsbaar vlak hun kunst te uiten? Waarom zijn er onder onze, toch illustre, schildersbent zoo weinige die zich op de wandschildering, de decoratieve schilderkunst toeleggen? De enkelen die daar wel aan doen, bewijzen toch door hun uitmuntend werk, wat daarmede te bereiken is. Komt het door gebrek aan aanmoediging, dat zoo weinige schilders den moed hebben om den moeilijken weg der toege-

paste kunst te betreden, of zou het inderdaad aan het goede inzicht ontbreken?

Mogen wij wel, met het zooeven genoemde « treurig », de schilders er een verwijt van maken dat ze zich niet geven voor de wandschildering, omdat ze de kans beloopen, werkeloos te moeten blijven, uit gebrek aan waardeering van het publiek?

Moeten wij onze verwijten dan richten aan dat publiek, dat wel schilderijen koopt maar geen opdrachten verstrekt aan den wandschilder. Ja zeker, gij bemiddelden die de macht bezit, 't is schandelijk dat ge uwe huizen onversierd laat met deze kunst en ze wel volpropt met schilderijen, die vaak niet daarin passen of onvoldoende verlicht een plaatsje worden gegund. Geenszins verlangen wij dat uwe wanden versierd (?) worden zooals dit plaats had in den ergsten vervaltijd der wandschilderkunst. Dat er landschappen op worden aangebracht van half romantische, half naturalistische schilderingen met uitdraaiende deelen, die deuren blijken te zijn. Laten wij aannemen dat ge de wanden der woonvertrekken met stoffen behangt of op andere wijze versiert, blijven er dan nog niet genoeg deelen in het huis over, als hallen en gangen, die voor den wandschilder een heerlijk veld bieden om zijn kunst te geven en de schoonheid te dienen? Den kunstenaars van de wandschildering mangelt het te veel, maar al te veel aan uwe belangstelling in hunne kunst; nog meer aan uwe opdrachten.

Hun kunst kan zich op geen andere wijze ontwikkelen dan door opdrachten. Zooals de kunstenaar-architect (ik moet hier wel bijvoegen kunstenaar, omdat er helaas zoo veel architecten zijn die dat niet zijn) zonder bouwopdrachten, met mooie projecten teekenen, slechts het middel voor zijn scheppingen geeft, en de eigenlijke schepping pas in het bouwwerk zelf tot de ware uiting komt, evenzoo vergaat het met de kunst van den wandschilder, de decoratieve kunstenaar. Afgescheiden van de historische verwording van de ware wandschilderkunst, waaraan veel vast zit van ethische en sociale levensverhoudingen en de ongebondenheid, vrijheidszin, gebrek aan ideaal en meer, dat eindelijk de wandschilderkunst, die even als de dichtkunst aan rythmische regels gebonden was, tot het naturalisme en door meer andere ismes voerden en het vrije schilderij deed ontstaan; kunnen wij ons voorstellen hoe de kunstenaar zich voelt aangetrokken tot de uiting van zijn kunst op het doek of paneel van het losse schilderij. Geen gebrek aan opdrachten belemmeren hem daarbij; vrij, impulsief kan hij zich uiten, geen belemmeringen van financieelen of anderen aard kunnen hem weerhouden.

Even vrij staan de koopers zijner kunst daar tegenover. Laten we de zaken eens heel nuchter bekijken. Zijn er dan aan de wandschildering niet veel platte, banale bezwaren verbonden? Men laat ze aanbrengen, verlaat om

een of ander reden zijn huis om het te ruilen voor een ander en men is tegelijk z'n geliefde schildering kwijt. Bovendien zoo'n wandschildering is niet verhandelbaar! Ah! juist nu zijn wij er, geloof ik! Niet verhandelbaar! Zoo'n schildering in lijst, neem je mee, verkoopt ze, koopt weer een andere, kijk, net als een stuk handelswaar. En dan, is het niet als een stuk effecten, het gaat met de markt op en neer, en zie je je kans schoon, dan kan je, als je een beetje oplet en gewikst bent, nog een aardig stuivertje er mede verdienen ook, terwijl men nog bovendien van de kunst geniet en deze door het koopen aanmoedigt en beschermt. Wat een voordeelen! En de kunstenaar voelt dat ook en vindt het nog zoo kwaad niet; al licht ondervindt hij er eenige voordeelige terugslag van.

Is er aan de liefde voor de kunst niet vaak een wrang bijsmaakje?

Hoe kan het anders komen, dat bij een kleurgevoelig volk als het onze, men zoo'n hartstocht voor het schilderij kan hebben en zoo koel tegenover de wandschildering kan staan?

Bekijk onze moderne huizen, ook van de meest gefortuneerden; hoeveel wandschilderingen treft men daarin aan? Ze zijn zelden! Daarentegen hangen vaak de wanden overladen met schilderijen en vertegenwoordigen soms tonnen waarde.

Maar daarvoor zijn ze dan ook verhandelbaar! Zou dat de eenige reden zijn? Neen laten wij zoo slecht niet denken, er zullen ook wel andere overwegingen zijn of... een leemte, een onzuiverheid in kunstwaardeering. Men denkt er niet aan, of gevoelt er niets voor.

Maar laten wij de pecuniaire overwegingen, speculatief of niet, eens ter zijde stellen, waarom zijn onze openbare gebouwen dan zoo weinig versierd met wandschilderingen, daar toch behoeven we de speculatieve ondergrond *niet* te veronderstellen. Hoe zeldzaam wordt er bij den bouw van een belangrijk bouwwerk een som voor de wandversiering als hier bedoeld uitgetrokken. En als dit een enkele keer wel gebeurt, hoe weinig oordeelkundig, wordt er dan mede omgesprongen; hoe weinig zuiver begrip van deze kunst wordt er dan zoowel van den kant van den architect, als van de andere lastgevers getoond. Een sprekend voorbeeld hebben wij nu weer van recenten datum voor ons met het geval van de versieringen van het universiteits-gebouw te Groningen. In plaats van een onzer — werkelijk al te weinige — decoratieve kunstenaars die opdrachten te verstrekken, bestelt men, op een allerzonderlingste wijze, deze eenvoudig bij een Duitsche decoratie firma, zoo als men een lapje stof van een fabriek betrekt, om tegen den wand aan te hangen. Als het waar is en het heeft er allen schijn van, dat dit zoo is, dat onze regeering op advies nog wel van een onzer rijksbouw-

meesters, tot deze meer dan lichtzinnige daad overging, moeten wij daar schande over uitspreken.

Teekent dit geval niet min of meer den toestand van het publieke denken over toegepaste kunst. Gaat het met het bouwen en inrichten van huizen en monumentale gebouwen al niet even zoo. Zoekt het publiek niet bijna immer in plaats van de kunstenaars, de middelmatigen? Zien we die middelmatige architect vaak meer makelaar dan kunstenaar niet met de aller beste opdrachten schoot gaan om er even middelmatige bouwwerken van te maken en de kunstenaars die van die opdrachten waarachtige kunstwerken tot vreugde van het heden en het toekomende geslacht zou gemaakt hebben, werkeloos blijven? Het kunstterrein wordt maar al te veel afgegraasd door makelaars en beunhazen! en het publiek laat zich op dat gebied zoo allermakkelijkst bedotten! Het is dan ook zoo makkelijk zoo'n mannetje bij de hand te hebben die allerlei lastige zaakjes opknapt, waar de ware kunstenaar zoo vreemd voor staat en zich niet mede wil inlaten.

Er moet dus met de ontwikkeling van dat publiek zoowel als aan de ontwikkeling der beoefenaars van de bouw- en schilderkunst iets niet in den haak zijn. Is dit slechts onzuiver inzicht en gebrek aan gevoel?

Het is wel heel gek, dat iedereen meent te kunnen oordeelen over architectuur en toegepaste kunst. Heeft men een gebouw noodig, wel de leek weet precies wat hij noodig heeft, kiest een bouwkundige die aan z'n wenschen weet te gemoed te komen. Eigenlijk bouwt de leek en de architect is het gewillige medium voor de uitvoering van het werk. Vaak gaat het ook zoo met de toegepaste kunst, hier bedoeld wat men verstaat onder kunstnijverheid.

Het fnuikende voor de bouwkunst en de decoratieve schilderkunst is, dat ze niet tot uiting kan komen zonder opdrachten en dat de opdrachten toch per slot van rekening door dat onbevoegde publiek en die officieele, eveneens vaak onbevoegde, heeren moeten worden verstrekt. Het ontstaan van kunstwerken berust dus voor een deel in hunne hand; was men zich van deze gewichtige functie maar ten volle bewust, men zou zeker niet zoo lichtvaardig te werk gaan. Want, als ze zich werkelijk volkomen bewust waren, zouden ze er dan niet een groote eer in stellen, door hun wijs beleid en oordeel mede te helpen kunstwerken achter te laten die hun en hun geslacht en tijdgenooten tot eeuwige eere strekken? Maar wie denkt dáár aan als hij zich een huis in de stad of op het land laat bouwen? Men heeft een huis noodig dat voldoet aan zijn, vaak gebrekkige, verlangens, zie daar alles! Kunst?! Lak! Een practisch gebouw, dat is alles! uit!

En muren beschilderen, wel waarvoor is dat nou noodig! Daarvoor koop je toch eenvoudiger schilderijen!

HULDEBLIJK • AANGEBODEN • AAN • DE •
NEDERLANDSCHE • HEIDEMAATSCHAPPIJ

BIJ • GELEGENHEID • VAN • HAAR • VIJF-EN-TWINTIG • JARIG • BESTAAN •
DOOR • HAAR • PERSONEEL •

Phot. C. A. Deul, Hilversum.

R. N. ROLAND HOLST: WANDSCHILDERING IN HET GEBOUW DER NEDERLANDSCHE HEIDE-MAATSCHAPPIJ (bij Arnhem).







Phot. C. A. Deul, Hilversum.

R. N. ROLAND HOLST: WANDSCHILDERING IN HET GEBOUW DER NEDERLANDSCHE HEIDE-MAATSCHAPPIJ (bij Arnhem).





Gelukkig begint men echter zoo hier en daar er anders over te denken en wordt af en toe een onzer kunstenaars in de gelegenheid gesteld zijn kunde op het gebied der wandschilderkunst te laten zien. Het opmerkelijke hierbij is, dat de enkele male dat zoo'n opdracht verstrekt wordt deze gewoonlijk niet van particuliere zijde noch van overheidswege komt, doch de, wat men zoo noemt, ondergeschikte corporaties, op het denkbeeld komen om deze kunst te eeren, wanneer ze uiting willen geven aan hun gemeenschappelijke gevoelens voor een of andere zaak. Zoo zagen we Roland Holst in de gelegenheid gesteld wandschilderingen te maken voor het gebouw van den Bond van diamantbewerkers.

De hierbij afgebeelde schilderingen zijn eveneens van den kunstenaar R. N. Roland Holst uit Laren, in het, door den bekenden kunstenaar-architect K. P. C. de Bazel uit Bussum, ontworpen gebouw van de Nederlandsche Heide-maatschappij, dat staat op een heuvel in de buurt van Arnhem.

Deze schildering, in de vestibule van dat gebouw aangebracht, is als huldeblijk aan genoemde maatschappij bij gelegenheid van haar vijf en twintig jarig bestaan door haar personeel aangeboden.

Deze schildering is een verzinnebeelding van de handelingen dezer maatschappij, en is nog verduidelijkt door het gedicht dat onder en boven de schildering is geplaatst :

Indien' er veel als ick
Tot desen handel gingen
En maeckte vruchtbaer landt,
Van ongebaende klingen,
Het zou niet dienstig zijn
Slechts voor een mensch alleen,
Maar 't zou aen 't vaderlandt
Oock baten in 't gemeen.

Van harte hopen wij dat een verheugend feit als de uitvoering van deze schildering door vele andere moge gevolgd worden, waaruit zou kunnen blijken dat het onzen kunstenaars niet langer mangelt aan opdrachten en dat het publiek het kunnen zijner kunstenaars tijdig weet te benutten, want het is onverantwoordelijk als de kunstenaars er zijn, hunne talenten ongebruikt te laten vergaan.

Jac. van den Bosch.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:



LBERT NEUHUYS ❧ EERE-TENTOONSTELLING IN ARTI ET AMICITIÆ ❧ JUNI ❧ Een belangrijke gebeurtenis op kunstgebied is deze groote tentoonstelling ter eere van de nagedachtenis van den onlangs gestorven grootmeester der nieuwe Hollandsche schilderschool. Officieele belangstelling trachtte daaraan nog luister bij te zetten.

In 1844 geboren (te Utrecht) behoorde hij naar het leven reeds tot de oudsten, naar zijn kunst evenwel nog tot de jongsten. Men kon in zijn laatste werk nog geen enkel teeken van veroudering zien. Het scheen wel of het technisch schildersvermogen en de kracht van psychologische uitdrukking nog steeds toenamen. Kortzichtige critici hebben in hem geen psychologische diepte erkend, en zoo werd het een algemeen praatje, dat hij een groot colorist zou zijn, doch geen psycholoog. Vergeleken met Jozef Israëls is zeker in zijn werk het zielsleven niet alles doordringend en alles overvloeiënd, in zijn tragische momenten; doch vergeleken met jongere binnenhuisschilders, die het door den vorm en de kleur heen, die bijna al hun aandacht en vermogen reeds opeischen, nog nauwelijks aan het psychische toekomen, is Neuhuys' werk steeds rijk geweest aan zielsleven, zonder dat dit zich nochtans als zoodanig opdrong. Vatte Jozef Israëls als 't ware den levensdraad op bij die zielsvolle, en vaak tragische gebeurtenissen, die in een menschenleven slechts eens of tweemaal voorkomen, in alle gevallen uitzonderingstoestanden zijn, — om dien verder poëtisch uit te spinnen en er een ontroerend tafereel mee te borduren op het stramien van het algemeen menschelijke, — Albert Neuhuys beschouwde het menschelijke leven, in het bijzonder het gezinsleven, van de alledaagsche zijde, die nochtans toegekeerd was naar het eeuwige. Menige gemeenplaats blijkt een diepen zin te hebben, gelijk menige oude pasmunt wel beschouwd een verheven symboliek vertoont; zoo verschijnt menig binnenhuis van dezen grooten schilder, die zijn handwerk als de besten verstond en in zijn genrebeelden onbewust een gemoedelijke levenswijsheid openbaarde, als een verheven gemeenplaats in het zuivere licht der geestelijke schoonheid.

De zorg b. v. waarmee een moeder voor haar kinderen het brood snijdt, heeft een alledaagsche én een eeuwige beteekenis, en dat deze les onopzettelijk in de handeling, in de gezichtsuitdrukking in 't bijzonder, te lezen wordt gegeven, is een blijk van dat volle en rijke levensbegrip, dat de tijdgenoot mijns inziens veel te weinig in dezen schilder wist te waardeeren. Later, op grooten afstand van hem gekomen, zal men hem wellicht eerst recht kunnen bewonderen. Dat hij zijn genrebeelden als 't ware bezag van de zonzijde des levens is geen blijk van oppervlakkig optimisme, maar van gezond levensbegrip.

Zijn degelijke schilderwijze, zijn zuiver kleurgevoel, zijn eenvoud en natuurlijkheid van voordracht en zijn gemoedelijke levenswijsheid maakten hem tot den wellicht meest typisch Hollandschen schilder van onzen tijd.



DE ONAFHANKELIJKEN — MEI EN JUNI — Kunst zou dan schenken — heeft het kencritisch genie Kant het niet diepzinnig gezegd ? — « interesseloses Wohlgefallen ». Treedt men evenwel den nieuwen kunsttempel aan den Amstelveenschen weg binnen, dan moet men onzen levenswijzen Bredero gelijk geven : 't kan verkeeren. Nauwelijks is men over den drempel en heeft men even rondgeblikt of men (ook dit « men » worde critisch beschouwd) wordt zich een onbehagelijke belangwekkendheid bewust. Tenzij men zoo aangelegd is, dat men op een zomerdag de bezichtiging van de martelwerktuigen van de Gevangenpoort aangenamer vindt dan een wandeling in den Haarlemmer Hout. Of zou wellicht zelfs een literair-historische figuur als de « onaangename mensch » in den Haarlemmer Hout, zoowel in het vooruitzicht der aanstaande verbroedering van Noord en Zuid aldaar, als in de herinnering der æsthetische martelingen aan den Amstelveenschen weg — stel dat hij de onhafhankelijken met zijne tegenwoordigheid had vereerd — zijne nurksheid leeren afleggen ? De ontmoeting van Nurks en Tijl Uilenspiegel zou een onvergetelijk moment zijn ! Men zie hierin geen symboliek van Noord en Zuid, noch eene uiting van den Lof der Zotheid. Laat ons de zaak dan niet te tragisch of te comisch opvatten ; de humor houdt het midden en zoo God en de menschen te vriend. Vooral als die mensch een futurist is. (¹)

De naam « Onafhankelijken » duidt op vrijheid, en toch verkeert zich hier, naar Breêro's woord, alles in... 't verkeerde. Want zag men ooit grooter onderworpenheid aan bepaalde vooropgestelde regels, dan waarvan het werk der cubisten getuigt ? De zucht naar excentriciteit werkt als een obsessie, een gril of bevlieging drukt op deze arme zielen als een nachtmerrie. — Wat een ontgoocheling als ook voor hen eens de morgen aanbreekt ! Doch wellicht wordt het voor velen dezer nooit dag. Dan zijn zij gedoemd te blijven droomen, om nimmer te ontwaken. Zoo zijn zij slechts belangwekkend op de wijze waarop psychosen belangwekkend zijn, — van wetenschappelijk standpunt. Niet zoozeer uit æsthetisch — want voor de kunst beteekent dit werk weinig, — maar uit psychologisch en sociaal oogpunt is het futurisme, cubisme etc. belangwekkend.

Bij een vorige gelegenheid heb ik in hoofdtrekken de beteekenis geschetst, welke zich in 't bijzonder voor de decoratieve en andere aan de architectuur verwante kunsten, uit deze excentrische strevingen, die zich van het centrum der absolute schilderkunst verwijderen, kan ontwikkelen. Bijna alles, wat tot nu vertoond werd, is tot ondergang gedoemd. Het is juist vooral gebrek aan kunstphantasie, naast technisch onvermogen, welke velen belet de vleugels vrij uit te slaan en zich te bewegen in de richting van wat op zijn best hun kunstdroom, doch in den regel een waan is. En zoo mag dan vooral hier gelden : Denn Alles was entsteht ist wert dass es zu Grunde geht.

Het is niet noodig namen te noemen. In dit ontal van mislukte werken gaat de goede kunst te loor.

(¹) Toespeling op de scène, waarin een futurist den criticus, die zijn werk dwaas durfde te noemen, een oorveeg uitdeelde, waarvoor hij zich voor Justitia had te verantwoorden.



KEUZE-TENTOONSTELLING — LARENSCHE KUNSTHANDEL — Toen in 't voorjaar een groote keuze-tentoonstelling van Nederlandsche kunst in Weenen plaats had, kenschetsen de bladen deze in bewonderende woorden, waarin *degelijkheid*, *kracht*, *eenvoud*, *rijkdom*, *zuiverheid van kleur en toon*, scheering en inslag waren. De *Wiener Mittagszeitung* sprak van een « wohlthuend kongenialen Gleichmasses, einen feinen nationalen und rassigen Klarheit und Bildkraft, eines imposanten und Überschwenglichen Rechtums, einen harten und nüchternen Zucht der Arbeit », en van « autochthone Kraft, als zumindest erschwungene und im steten Mühsal des Schaffens erkämpfte Grösse ».

Het werk van Jacob en Willem Maris, van Jozef Israëls, Albert Neuhuys, van Th. de Bock en W. Roelofs, Gabriël en Mauve, benevens dat van een groot aantal jongeren, blijkt een verrassenden en diepen indruk

gemaakt te hebben. Men noemde de tentoonstelling de beste, die er in langen tijd te Weenen geweest was.

Geen wonder! — zoo zeggen wij met rechtmatigen trots. — Doch daarna met weemoed, met 't oog op onze hedendaagsche kunst : waar is nu die grootheid en pracht?

Men kan van het historisch verloop onzer kunst de analogie waarnemen in de beide tentoonstellingen, welke de Laren'sche kunsthandel inrichtte, eerst te Weenen en nu te Amsterdam. Daar zag men de Marissen enz.; hier missen wij ze! Overigens is 't dezelfde tentoonstelling. — Ja, maar, met de verdwijning dier sterren is nu ook alle... luister verdwenen!

Doch laten we billijk zijn. Er zijn schilders, waarop we onze wankele hoop weer kunnen vestigen, en wier namen reeds en wellicht meer en meer zullen gaan schitteren van de schoonheid van hun werk : Ansingh, Bauer, Bisschop-Robertson, Isaac Israëls, Tholen, De Zwart...



TH. MOLKENBOER & KUNSTZAAL VAN DELDEN — Deze kunstenaar, die het vorig jaar zooveel opzien wekte door zijn naturalistisch beeld *Eva aeterna*, stelt nu een beeld ten toon, dat hij *Eva futura* noemt. Hoe bekwaam het vorige beeld ook gemodelleerd was in zijn natuurgelijke vormen, — schoon in den zuiveren æsthetischen zin konden wij het niet noemen. Vooral aan het gezicht ontbrak het ziellijke of geestelijke, dat in æsthetischen zin ontroering heeft te wekken, in harmonie met de vormschoonheid van het geheel. De *Eva futura*, een jonge meisjes-, zoo niet een kindergestalte, wekt nog minder de sensatie der schoonheid op, en wij kunnen ons geen illusies maken voor haar toekomst. Ook in de vormgeving is de kunstenaar niet vooruitgegaan.

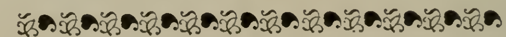
Zonder de schoonheden der Grieksche beeldhouwkunst na te volgen — onze tijdgeest is romantisch en zal de ideaal-schoonheid niet zoo volmaakt kunnen weergeven — derft iedere beeldhouwer desniettemin de ware schoonheid, indien hij zich daaraan althans niet weet te inspireeren. De classieke schoonheid (het ideale vormschoon) blijft steeds moment of factor van kunstschoonheid, hoe romantisch deze en hoe realistisch haar grondslag ook zij.

Het tentoonstellen der Amerikaansche portretschetsen achten wij een misgreep. Teekenvaardigheid blijkt er eenigszins uit, in oppervlakkigen zin, kunstvaardigheid nochtans niet. Men moet niet naar Amerika gaan en zijn kleurzin, zijn oorspronkelijkheid en levensinzicht thuis laten. Dat deze kunstenaar wel tot grondiger zelfbezinning en psychische verdieptheid vermag te komen, bewijst zijn portretteekening van den architect Berlage.



HERMAN MOERKERK BIJ BERNARD DE VRIES — De kleine tentoonstelling van de teekeningen van Herman Moerkerk is eene aanteekening waard om het in ons land zeldzame van de karakteristieke kunstsoort, waarin hij uitmunt, welke kunst in haar wezen toch door en door Hollandsch is : gemoedelijk en humoristisch. Men zou hem den Nederlandschen Steinlen kunnen noemen, — voorshands nog in duodecimo. Doch het kleine kan groeien, — gelijk een arendsjong?

Dit teekentalent heeft van den humor tot nogtoe meer de comische dan de tragische zijde te pakken. De hoogste synthese van beiden eischt machtiger levenskennis, dieper psychologie en omvattender intellect, dan waarover deze teekenaar vooralsnog beschikt. Het is jammer, dat aan talenten als deze in onze dagbladen en tijdschriften nog niet de ruimte beschikbaar is, waar zij hun vleugelen kunnen uitslaan. Het ligt anders wel in den volksaard van Adriaen Brouwer, Jan Steen, V. d. Venne en... Tijl Uilenspiegel, om aan den humor ook voor onzen tijd een nieuw verschiet te openen. Doch bedenk, dat de humor de spiritueelste der kunstcategorieën is, — en aan onze kunstenaars ontbreekt veelal juist hoogere geestelijke cruditie.



FELICIEN ROPS EN JEAN VEBER BIJ SCHÜLLER & EISENLÖFFEL — Over deze geestelijke cruditie, waarvan onze kun-

stenaars zich helaas spenen, beschikte Felicien Rops in hooge mate. Zijn etsen overstelpen uwe aandacht met een wonderdagige grilligheid van verbeeldingen en verzinsels, die verlokken tot verder uitspinnen van het geziene, tot vermoedens en raadsels, die de aandacht boeien zonder dat er een einde komt aan vragen. Wat een figuurlijkheid en zinnebeeldigheid! Wat een uiteenrafeling van verbeeldingen!

In de lithographieën in kleur van Jean Veber is het sociale en mondaine leven comisch of tragisch verzinnelijkt, hartstochtelijk en brutaal, — in zoover de mensch een bruut is. Tot den hoogen humor raakt hij zelden.

In beider kunst vinden wij de twee momenten, welke wij den Nederlandschen kunstenaars van het slag Moerkerk toewenschen: ruimte om de vleugels uit te slaan en geestelijke verheffing.

D. B.



:-: ROTTERDAM :-:



H. A. VAN OOSTERZEE & KUNSTZALEN UNGER EN VAN MENS — Een fijn voelende natuur! Welk landschap men ook van dezen schilder beziet, het stemt rustig en doet een gevoel van vrede, verzoening als het ware, ontspruiten. De schilder van Oosterzee heeft daarbij een gelijkmatige natuur. Het landschap, zelfs in zijn meest grootsche verschijningen, brengt nimmer iets van ontzetting in den schilder teweeg. Gelijkmoedig blijft hij eronder. Niet het karakter van het landschap doch het zijne zegeviert. En opnieuw schenkt hij een indruk van ruimte en rust, van fijne, nevelige verschieten en teergetinte bosschages. Of het nu in Holland, dan wel in Noorwegen of in de Eifelstreek ligt, het landschap is in zijn voelen hetzelfde. Dit wezen is op dat van den schilder gestemd. Zoolang nu beschaving in de voordracht, een uitstekende penseelvoering en een besliste zin voor compositie, mee mogen tellen als hoofdkenmerken onder deze eigenschappen welke den schilder vormen, zoolang kan dit werk meedoen. Ofschoon van Oosterzee geheel zichzelf is in zijn arbeid en we zelfs niet kunnen gissen, wien hij bewondert, mist nochtans zijn arbeid het karaktervolle, waarom men het bijzonder zou mogen noemen.

ALB. DE HAAS.



:-: :-: :-: :-: MUSEA EN VERZAMELINGEN

:-: :-: BRUSSEL :-: :-:



IN het Oude Museum is den 10den Januari ll., in tegenwoordigheid van den Minister van Kunsten en Wetenschappen de nieuwe zaal voor de teekeningen ingewijd die door Mevr. de Douairière de Grez zijn geschonken. Dit was een lang verwachte plechtigheid die ons eindelijk vergunde om een deel dezer schatten in oogenschouw te nemen. De heer Fierens-Gevaert heeft ze mooi geschikt in de door den heer Cardon ontworpen uitstalkasten. Er zijn teekeningen onder van zeer ongelijke verdienste, van het beste tot het minderwaardige, enkele attributies in den inventaris van den heer de Neve mogen slechts onder voorbehoud worden aanvaard en toch welk een kostbare inlichtingsbron vormt deze afdeeling, die tot heden nog niet in het Museum te Brussel bestond! De enkele teekeningen in ons bezit: van Tiepolo, Ingres, een onlangs aangekochte Primitief, in dit tijdschrift besproken, de Millet uit de verz. van den Eynde, hebben hiermede een plaats onder een vriendelijke zonnestraal gevonden.

Dan zijn er de Vlamingen in Italië uit de XVIe en XVIIe eeuw: Stradanus, aan wien Vasari zijn inlichtingen aangaande de Nederlanden ontleende, van Heemskerk, beschrijver der Romeinsche oudheden, de Witte, gez. Candido, de landschapschilder Paul Bril, de geschiedschrijver Carel van Mander, Cornelis de Wael, die door van Dijck zou worden geportretteerd. Verder een menigte

documenten aangaande de hoofden onzer school en een overvloed van Vloeren Breughels. De Kortrijksche schilder Roeland Savery is door vele fijne landschappen vertegenwoordigd. Vermelden we dan nog terloops den naam van Joris Hoefnagel, wiens bruiloft door Frans Pourbus op een verleden zomer door ons te Gent gezien stuk is weergegeven. En waar onder de meesters der XVIIe eeuw, de herinnering aan Rubens slechts door enkele stukken bewaard wordt die niet meer dan middelmatig zijn, schittert Jordaens met een reeks hoogelijk instructieve, met kleuren verlevendigde teekeningen. Evenzoo openbaren zich enkele nieuwe, tot hiertoe op den achtergrond gehouden figuren, als die van Gillis Neydts en Bonaventura Peeters, alsmede Erasmus Quellijn, een der interessantste leerlingen van Rubens. De herinnering aan de Hollanders wordt bewaard door eigen teekeningen van Rembrandt — de inktvlekken van het genie! Vermag het minste geklad van een groot kunstenaar geen ontroering te wekken? Noemen we dan nog de herbergtooneelen van Ostade, de stadsgezichten van van der Heyden en Saftleven, van wien ons museum reeds enkele werken bewaarde. Dichter bij ons staat Is. Moucheron. Verder een aantal producten van Cornelis Troost en Bosboom met zijn kerkgezichten. Onder de Italianen een roodkrijtteekening van Michel-Angelo, enkele bladen van Zucchero, de schitterende namen van Albano, Augustino Carracio en Bernini, die men op enkele bescheiden etsen leest. Onder de Franschen: Le Sueur, van Loo en den zinnelijken Boucher. De 4000 nummers, door drie geslachten van geduldige verzamelaars bijeen gebracht, bieden onzen snuffelaars een heerlijk, onontgonnen terrein. De Staat heeft de douairière de Grez, tegelijk met Mevrouw Errera Oppenheim, deze laatste voor hare aan den Cinquantenaire bewezen diensten, tot ridder in de Leopoldsorde benoemd. Men weet dat de prachtige vaas in verzilverd brons *Le Vase de Bois et Bossu*, door Jean de Mot in de Januari-Februari aflevering van het *Bulletin des musées royaux* beschreven, dank zij zijn spoedige tusschenkomst, voor ons land is bewaard.

De enkele *Vrienden der Musea*, bij de opening der teekeningenzaal aanwezig, gingen vervolgens over tot het plaatsen van het Portret van Margaretha van Oostenrijk, waarvan ik onlangs den aankoop vermeld heb.

Het etiket «onbekend» op het kostbaar paneel laat voor de kritiek een vrij veld voor allerhande gissingen open. Reeds werd door den heer A. J. Wauters den naam van Pieter van Coninxloo genoemd, een Brusselsch schilder, dien hij volgens handschriftnotas van Alexander Pinchart, in een hoogst belangrijk bericht voor ons heeft opgedolven. Daarnaast blijft de *Christus aan het Kruis* (verz. Aynard) voorzichtig nameloos, want de toeschrijving aan Hubrecht van Eyck door den heer Durand-Gréville voorgesteld, schijnt ons niet houdbaar.

Gaarne vermelden we hier, behalve de publicatie der door Vermeersch nagelaten voorwerpen, bezorgd door den heer Macoir, adjunct-conservator van het museum der Halle-poort, een artikel van den heer Felix Marcus, gewijd aan het, bij het meerendeel der Brusselaren nog al te weinig bekende Wapenmuseum, aflevering III (Feb. 1914) van het Duitsche Tijdschrift *der Cicerone*. Een prijzenswaardige publicatie.

De geleidelijke opvoeding van het groote publiek, bewerkt door alle denkbare middelen, is het doel van de *Vrienden de Musea*. Op initiatief van den voorzitter, den heer Philippson, werden 12, hier indertijd aangekondigde conferenties gehouden, gegeven tusschen October-Maart ll., en door een aandachtig publiek, — kunstvrienden, leden van het onderwijzend personeel, letterkundigen, mannelijke en vrouwelijke kunststudenten en eenvoudige nieuwsgierigen gevolgd. Deze lezingen hebben een enorm succes gehad. De heer Buls begon met het behandelen van het glorieuse Brusselsche Forum, waaraan zijn naam verbonden blijft. De heer Wauters sprak een edelmoedig pleit uit voor Hubert van Eyck, slachtoffer eener eeuwenlange miskenning, door het te Gent opgerichte monument nog eens officieel onderstreept. Met meesleepende welsprekendheid, verheerlijkte Jules Destrée het beeldbouwwerk in onze Waalsche gewesten

— van af Renier van Hoey en du Broeucq tot aan Constantin Meunier en Victor Rousseau, een voortzetting van de poging van de tentoonstelling te Charleroi in 1911. In eene sierlijke rede herdacht Lambotte, de mondaine kunst van Alfred Stevens — den vrouwenschilder bij uitnemendheid onder het tweede keizerrijk en de eerlijke, loyale figuur van Eugène Smits, over wien eerlang een uitvoerige nota van zijn hand in dit tijdschrift zal verschijnen. Met glimlachende bonhomie wijdde de heer Tourneur ons in, in de geheimen van de Belgische medaljeerkunst, vooral in haar betrekkingen tot het humanisme. De heer Jos. Destrée leidde ons rond tusschen de veelvoudige voorbeelden van meubelkunst in ons land, van af de vroegste tijden tot aan de Renaissance. Met zijn bekend talent bekoorde Prof. Vermeylen zijn gehoor door eenige zijden aan te toonen van den Italiaanschen invloed in de XV^de en XVI^de eeuw. Naar aanleiding van het Getijboek van Chantilly, omschreef de heer Fierens-Gevaert de rol der miniaturisten bij het debuut der moderne schilderkunst. Met zijn gekleurde projecties ter illustratie heeft hij sensatie gemaakt. De heer Capart groepeerde met volstrekte competentie de monumenten van Egyptische beeldhouwkunst in de Musea van den Cinquantenaire. In een beeldenrijke causerie had de heer Jean de Mot, in de bouwkunst, schilder- en beeldhouw- en nijverheidskunst treffende getuigenissen van het voortduren van een klassiek ideaal bij ons gevonden. De heer Marcel Laurent moedigde ons op de warmste wijze aan tot een bezoek aan de verzamelingen van Europeesch porcelein in onze verschillende Musea. De eigenaardige stukken die hij beschreef, hebben ons van hun belang kunnen overtuigen. Eindelijk, als waardig besluit, heeft de heer Verlant op meesterlijke wijs het ingewikkeld vraagstuk behandeld van den Meester van Flémalle, het meest aantrekkelijke raadsel uit de geschiedenis onzer XV^de eeuwsche Vlaamsche kunst, op bevattelijke wijze uiteengezet, waarmee hij een wél gewettigde geestdrift gewekt heeft. We verstaan van heden af het uitstekende van een methode uitgaande van het reeds verkregen resultaat naar hetgeen er nog valt op te helderen.

De *Vrienden der Musea* riepen te Brussel een gewoonte in het leven, die men gaarne bestendigd zou zien. Zóo zijn we alle veertien dagen in den kunstkring in de gelegenheid geweest om onze kennis uit te breiden en te leeren om met meer genot onze openbare verzamelingen te beschouwen.

P. Bautier.



:-: :-: DEN HAAG :-: :-:



EMEENTE MUSEUM In de eerste plaats dient hier wel vermeld de belangwekkende groep Haagsch porselein, waarmede het museum verrijkt werd, door schenking en aankoop (met steun der Vereeniging Rembrandt uit de kollektie Steengracht van Duivenvoorde). Als een der meest belangwekkende specimena valt te noemen eene groote kom met bouquet-motieven versierd, waarvan de kleuren zich blijkbaar vrij sterk met het glazuur verbonden hebben en waarin dus wel een voorbeeld van « pâte tendre » moet worden gezien, tegenover de, als zeldzaamheden zeer merkwaardige kom en kan, waar de schildering voelbaar bovenop ligt, naar de eigenheid der « pâte dure ». Naar de mededeeling van mejuff. Ida C. Peelen in het Bulletin van den Nederl. Oudhk. Bond (VII, blz. 40, met afbeelding) zijn er, behalve die te Sèvres en in de kollektie Baron van Zuylen van Nijevelt, geen stukken als deze laatsten bekend.

Een tweetal Lodewijk XV sauskommen is versierd met Chineesche motieven, waarbij de kleur doet denken aan het Meissener décor, zoodat het vermoeden voor de hand ligt, dat we hier niet zoozeer met karakteristiek Haagsch porselein te doen hebben, dan wel met voorwerpen vervaardigd tot aanvulling van een Saksisch servies. Overigens vinden we hier nog een botervlootje, dat eveneens met Chineesche motieven versierd is en verder toch geheel « Haagsch ».

Al dit porselein vertoont een décor van bloemguirlanden rond medaillons met dikwijls aardig geteekende arkadische tafreeltjes, zooals ze typisch zijn voor dezen achtiend' eeuwschen tijdkring. — Een nieuw motief der beschildering van het Haagsche porselein leeren we kennen van een kopje, dat, in zwart, het silhouet van een vrouwenkopje draagt.

Meer kurieus dan mooi is de schotel, waarop in het midden een landschap met ruïne en architektuur-resten is geschilderd, in « palet » overeenstemmend met een Lodewijk XVI schotel van een « tête à tête » uit dit museum. Het guirlanden-décor daaromheen, werd waarschijnlijk later aangebracht. Voorwerpen als de hier thans aanwezige kandelaar in den vorm van een wingerdblad, zijn te zeldzaam in de produktie der Haagsche werkplaatsen, dan dat we het niet afzonderlijk zouden vermelden. Behalve de gewone beschildering zien we de bladnerven in zwak relief aangegeven.

Eveneens uit de verzameling Steengracht afkomstig zijn twee glazen, versierd met polderlandschapjes, in de manier van Wolf.

Eene serie modern aardewerk, uit de eerste periode van Rozenburg, geeft eenige prachtige stalen van Colenbrander's fantastische kleurkunst te zien. Bijzonder mooi is een blauw bordje, zooals er ook een in de verzameling Mesdag voorkomt. Hoe wist deze Colenbrander al de eigene kwaliteiten van het materiaal uit te buiten en op te voeren tot luisterrijke schoonheid, alleen reeds in den gloed zijner wonder-expressieve kleur. Bijna grappig is hier van denzelfden kunstenaar een sterk Oud-Grieksch doend kannetje met 'n soort palmet-ornament beschilderd.

Nog werd verkregen een Loosdrechtsch servies met weinig fraai, gemoffeld uitziend, blauw décor en een, eveneens niet bijzonder, Chineesch « haantjes » servies, eind 18[de] eeuwsch, mooglijk Kienlung. (Legaat Mej. A. C. van Zegwaard).

De aanwinsten der schilderijen-verzameling zijn van minder beteekenis. Een klein schilderijtje in bruin-grijzen toon, van den vrijwel onbekenden zeventiend'eeuwschen Hollander van der Laeck (mogelijk ook van Maria v. d. Laeck. Zie : Bulletin Oudhk. Bond, 1913,) lijdt, als uiterlijke navolging van van Goyen, aan die leegheid, waartoe diens trant bij zwakkeren zoo licht aanleiding geeft. Dit stukje heeft dan ook hoofdzakelijk slechts 'n plaatselijk historisch belang, wijl er de huizing Nieburg te Rijswijk op voorkomt, waar de vrede van Rijswijk geteekend werd.

Een portret van den oud-minister D[r] A. Kuyper in waterverf, door Haverman, « doet » op het eerste gezicht, door 'n zekere scherpe karakter-omlijning ; maar perslot blijkt de uitvoering het rulle, welig gespoelde, het fijne, mat-transparante, dat het mooie der waterverf-techniek is, te missen. De vleeschpartijen zijn dood en glazig; de witte boord is expressieloos en kalk-achtig. Beter, ofschoon ook niet van bijzondere kwaliteit, is dan het waterverf-portret van den heer S. v. W. door Jozef Israëls, dat het museum in bruikleen ontving. — Jammer, dat ook een schitterende Mauve, *Schapen in de Sneeuw*, slechts bruikleen en geen eigendom is. Dit werk, een van 's meesters laatste voortbrengselen, behoort tot het mooiste, wat ik van Mauve ken. De subtiel-gevoelde verhoudingen der fijne grijze tonen, van de in breed, bruin-grijs kleurplan saamgehouden kudde tegen het mat-zilverige van de sneeuw, hebben dien weemoedigen, brozen samenklank, die van « Mauve op zijn mooist » is.

Met de vermelding van een miniatuurportret, vermoedelijk van Rollin, door Déleecourt, gedateerd 1791, een portretteekening van Frederik Hendrik en Amalia van Solms (pen), die er geheel uitziet als een voorstudie voor 'n gravure (C. de Passe ?) en een miniatuur van de, uit de Haagsche « Chronique Scandaleuse » welbekende Sofia van Noortwijk, door Joh. Vollevens Sr. gedat. 1697 (Zie « Die Haghe », 1911), in bruikleen van 's Rijks archief, kan ik dan dit overzicht sluiten.

Frans Vermeulen.





BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN ❧ Nov.-Déc. 1913, Janv.-Fév. 1914



In het nummer van November-December bespreekt André Michel het onlangs voor het Louvre-Museum aangekochte drieluik van Rogier van der Weyden, en eindigt zijn artikel dat uit kunstwetenschappelijk oogpunt zeer lezenswaard is, met deze nuttelooze woorden : « .... Door zijn karakter, zijn techniek, *zijn doctrinalen en zedelijken inhoud* (cursiveering van ons, A. D.) dringt dit werk zich aan onze overpeinzing op. In een tijd waar de schilderkunst meer en meer ondergeschikt is aan de sensatie alleen, waar onvolkomen vormen en verfijnde staalkaarten van tonen voldoende zijn voor het genot der liefhebbers, waar de verachting voor het *onderwerp*, voor de « literatuur » gemeenplaats is geworden in de tegenwoordige esthetica, hebben wij hier (doelende op v. d. Weyden's drieluik) een getuigenis uit een tijdstip waar de kunst, rijk aan een gansch nieuwe techniek, begeerig van wetenschap en zekerheid, zich nog met al hare hulpmiddelen ten dienste stelde van een gedachte, een leerstelsel, een onderricht, en al deze uitdrukkingskrachten, al de schoonheden van de natuur, tegelijk deed samenwerken tot de streeling van het oog, tot de hoogste manifestatie van den geest, en tot verheffing der ziel... Zou het ons niets te leeren of te herinneren hebben ? »

Niemand begrijpt beter dan ik de geestdrift des heeren André Michel voor van der Weyden's kunst. Maar waarom de geleerde conservator der *Musées nationaux* het noodig vindt te dier gelegenheid een uitval te doen tegen de moderne kunst, blijft mij een raadsel. Of we dan terugkeeren moeten tot een « doctrinale en zedelijke kunst » die alleen in streng-geloovige tijden als de middeleeuwen mogelijk was, is een vraag welke ik meende heden ten dage niet meer te moeten gesteld worden! En het lijkt me toch onbetwistbaar dat het sensueele karakter der moderne schilderkunst en het ideëele der oude aan elkaar geen afbreuk doen...

In hetzelfde nummer zet Jos. Casier zijn bespreking voort over de Tentoonstelling van oude Kunst in Vlaanderen verleden jaar te Gent gehouden.

In het nummer van Januari-Februari 1914 verschijnt het vierde en laatste artikel van Paul Durrieu over het Getijdenboek, gezegd van den maarschalk van Boucicaut, in het museum Jacquemart-André. De miniaturen meent de heer Durrieu te mogen toeschrijven aan Jacques Coene, den Brugschen voorlooper van van Eyck, die tijdens de regeering van Karel VI naar Parijs kwam, in dienst trad van den hertog van Burgondië, en ook in Lombardië werkzaam was.

Jos. Casier publiceert hier zijn 3de stuk over de tentoonstelling van oude kunst in Vlaanderen (Gent 1913).



Het Spaansche tijdschrift MUSEUM (1913, nr 7) bevat van Pedro Enrique de Ferran, een artikel over den Belgischen, idealistischen schilder Jean Delville, waarvan de dubbele personaliteit als denker en kunstenaar wordt belicht, en die volgens den schrijver, na de onrust der eerste jaren, nu beschouwd wordt als een der meest karakteristieke individualiteiten van de hedendaagsche Belgische kunst.



DER CICERONE ❧ Febr. 1914

Door een gelukkig toeval is de Parijsche kunsthandelaar Charles Brunner in bezit gekomen van drie met elkaar zeer verwante scheppingen van den tot nu steeds te weinig bekenden meester Barent Fabritius. Het zijn drie bijbelsche voorstellingen, die in den geest der 17de eeuwsche Hollandsche kerkschilderijen als bizonder veelzeggende documenten mogen beschouwd worden.

Georg Biermann geeft een beschrijving van deze drie werken : 1) de *Parabel van den Verloren Zoon*, 2) de *Parabel van den rijken en den armen Lazarus*, 3) de *Parabel van den Pharizeër en den tollenaar*. Alle drie zijn uitmuntend bewaard. Zij werden in 1663 door

Barent Fabritius voor de Leidsche kapittelzaal geschilderd, en dit verklaart dan ook hun langwerpig formaat. Eerst in 1850 gingen zij over in privaatbezit, eerst van den heer Van Leeuwen, later van den heer Van Heukelum, conservator van het Aartbisschoppelijk museum te Utrecht. Bode en Bredius hebben de stukken in 1881 gezien en in 1883 heeft de laatste in een Hollandsch dagblad over deze waardevolle stukken geschreven, en ze zelfs vergeleken met het werk van Carel Fabritius.

Te lezen in het zelfde nummer een kort stukje over het Delftsche Rijksmuseum in 1908 door de vereeniging Huis Lambert van Meerten aan de Regeering geschonken, en dat eenige zeer interessante stukken van Vlaamsche en Hollandsche meesters bevat, benevens een mooie collectie oud-Delftsch porcelein.

A. D.



:-: :-: VARIA :-: :-:

VERZAMELING OPPENHEIM

Zoo pas verscheen, in twee deelen, de catalogus der bekende verzameling Oppenheim, welke, zooals we reeds met een enkel woord gemeld hebben, in October a. s. te Berlijn verkocht wordt. Het eerste deel is gewijd aan de schilderijen — Hollandsche en Vlaamsche meesters van eersten rang —, en bevat 45 groote afbeeldingen in heliogravure; het tweede deel omvat de nijverheidskunst, en wel voornamelijk de prachtige verzameling aardewerk; het wordt door 90 platen in lichtdruk geïllustreerd. Alle zorg werd besteed aan deze uitgave, die niet slechts van belang is voor degenen, die de verkooping wenschen bij te wonen, maar ook voor kunstkenners een document van groote waarde zal blijven. Het eerste deel bevat een voorrede van W. van Bode, het tweede deel eene van O. van Falke.

Wij voegen hierbij, dat de schilderijen zoowel als de kunstvoorwerpen dezer verzameling, op wensch van de stad Keulen, aldaar in het Museum Wallraf-Richartz van begin Juli tot omstreeks half Augustus wordt tentoongesteld. Het loont wel de moeite, om deze keurcollectie, welke enkel werken van voortreffelijk gehalte bevat te gaan bezichtigen, alvorens ze voor goed verspreid wordt.

In het Metropolitan museum te New-York werden, sedert de verzameling Pierpont Morgan zich daar bevindt, bijzondere maatregelen tegen gevaar van dieven en brand genomen. De belangrijkste stukken zijn met een electrisch schellenwerk op zoodanige wijze verbonden, dat de geringste aanraking een groot alarm veroorzaakt. De draden dezer installatie zijn onzichtbaar en alleen de hoogere beambten van het museum weten hun loop. Vijftig wachters gaan dag en nacht met revolvers gewapend in dit museum op en neer. Twee- of driemaal in de week wordt op onvoorziene momenten het gansche personeel voor brandweeroefeningen opgeroepen. Zoodra de brandklok luidt, weet ieder waarheen hij te gaan en wat hij te doen heeft. Het museum staat bovendien door speciale draden met het centraal politiebureel en met de brandweercentrale in verbinding.

Van de Amerikaansche verzamelaars heeft alleen Pierpont Morgan ook teekeningen bijeengebracht. Onlangs heeft het Richard Ederheimer-Instituut deze en andere collectie's tentoongesteld. Er bevonden zich o. a. teekeningen van Memling (Madonna met kind). Rembrandt (Artemis en Calisto), Berchem (Landschap), Rubens (Vrouwenkop), van Dijck (studiekop). De belangstelling blijkt zeer groot te zijn geweest, en men meent dat de invloed dezer tentoonstelling zich op de Europeesche veilingen zal doen gevoelen.



REMBRANDT : DES MEESTERS ZUSTER LIJSBETH.
(National Museum, Stockholm).





TWEE VROEGE WERKEN VAN REMBRANDT IN HET MUSEUM TE STOCKHOLM



IJ het bestudeeren der schilderijen in het bovengenoemde museum viel mij een als « Gerbrandt van den Eeckhout » gecatalogiseerde « Offerande van Abraham » op (n° 1069).

Dit werk is echter ontstaan toen Eeckhout nog zeker niet aan schilderen dacht. Eeckhout's meest Rembrandtieke werk toch vertoont een overeenkomst in stijl met dat van zijn meester uit de veertiger jaren, terwijl dit schilderij daarentegen grooten invloed van Lastman verraadt.

Dat we hier echter met eenen grooteren meester dan Lastman of één van zijn tijdgenooten te doen hebben, bewijst vooral het diepe gevoel, het sterk geconcentreerde en toch overal doordringende licht, de fijn genuanceerde kleurschakeering en het magistraal getoetst stukje landschap. De compositie herinnert eenigszins aan Lastman's grisaille hetzelfde onderwerp voorstellende in het Rijks-Museum. Doch waar bij Lastman alles uiterlijk is, doet Rembrandt hier zijn personen voor ons leven. De koele grijsgroene toon van het geheel is die van de vroege bekende werken van Rembrandt eens door Wurzbach « die grünen Rembrandt's des Dr. Bode » genoemd. Vooral denk ik hierbij aan « Simson's gevangenneming » van 1628 in het bezit van den keizer van Duitschland en nu in het Kaiser Friedrich Museum ten toon gesteld.

De lucht is voor het grootste gedeelte overschilderd, waardoor hoogstwaarschijnlijk de engel nu uit de compositie verdwenen is. Abraham draagt een grijsblauw kostuum met een grijze schort en Izaak ligt op een blauwgroen kleed, gedeeltelijk bedekt door een wit linnen doek. Paneel, 56 cm.×48 cm.

De catalogus noemt n° 591, portret van eene jonge vrouw, nog school van Rembrandt, hoewel reeds in de Gazette des Beaux-Arts van 1890,

blz. 252-53, Emile Michel dit schilderij als een werk uit Rembrandt's jeugd beschreef en vermoedde dat het een familielid van den meester voorstelde. Dit schilderij is inderdaad het zoogenaamde portret van Rembrandt's zuster Lijsbeth, waarvan zich de copie, welke tot nu als het origineel geldt, in de verzameling Thieme te Leipzig bevindt. (*Bode*, n° 59. *Klassiker der Kunst*, blz. 58).

De van leven tintelende, zilverblanke kop is van een buitengewone plastiek en zal waarschijnlijk kort voor zijn vertrek naar Amsterdam ontstaan zijn. De bijgaande photographie maakt elke bewijsvoering overbodig. Paneel, ovaal, 59 cm. × 44 cm.

J. O. Kronig.



REMBRANDT : OFFERANDE VAN ABRAHAM.
(National Museum, Stockholm).





DE DRIEJAARLIJKSCHE TENTOONSTELLING TE BRUSSEL, 1914

I

SCHILDER- EN GRAVEERKUNST



E Goncourts vermeldden in hun *Journal*, een kenschetsend gezegde van President Grévy. Bij de opening der Parijsche tentoonstelling van 1880, vroeg hij aan den Bestuurder van Schoone Kunsten, hoe hij het Salon vond.

— Weinig superieur werk, maar een gulden middelmaat, luidde het antwoord.

— Uitstekend, zei Grévy, een gulden middelmaat is precies wat een republiek noodig heeft!

Die middelmaat zou Grévy ook bij ons, op de tentoonstelling te Brussel hebben gevonden, en, waar ze paste in een Gemeenebest, is ze zeker niet minder op haar plaats in een constitutioneele monarchie en bij een volk zoo democratisch als 't onze. Doch — zonder gekheid, — 't is een feit dat de bezoekers dezer tentoonstelling er weinig meesterwerken zullen vinden. Daarentegen een overvloed van verdienstelijk werk en het geheel maakt een goeden indruk, die nog verhoogd wordt door den smaak waarmee de zalen waren gestoffeerd : tonig wandbehang, Oostersche tapijten, enz.; alle stukken waren met behoorlijke tusschenruimte, à la cimaise gehangen, gunstig geplaatst, — een echt salon dus.

De aangenomen werken waren er op hun plaats en we hadden er geen van willen missen. Enkele nummers van eersten rang springen zelfs uit de massa eerlijk werk naar voren. Onder de Belgische inzendingen noemen we, onder veel andere, de doeken van Frans Hens, Baseleer en Paulus, die zeker ver boven de middelmaat verheven zijn.

Niettemin hadden vele onzer beste kunstenaars zich onthouden. Zoo betreurden we de afwezigheid van Courtens, Mellery, Jacob Smits, Gilsoul, Baertsoen, Maurits Blieck en vele anderen. Anderen waren slechts door een

soort visitekaartje vertegenwoordigd : goed werk zonder meer, hun roem rechtvaardigend, zonder dien te verhoogen. Evenwel, zóo als 't was, verdiende dit salon meer dan éen bezoek. We ontdekten er meer dan één goed stuk en droegen er meer dan éen ernstige leering van mee. Zóo legde het o. a. getuigenis af van een ernstigen terugkeer tot de studie van de figuur. Zeker waren er nog een overvloed van landschappen, maar ze schenen minder geïmproviseerd, minder oppervlakkig en minder impressionistisch, in den ongunstigen zin van het woord. Het gewilde neo-impressionisme, pointillisme, luminisme zijn mede sterk aan 't dalen. En nog een teeken des tijds : er waren bijna evenveel stads- als landgezichten !

Maar, zooals ik zei, wat vooral opviel, is de herverschijning van de menschenfiguur, zich vooral uitend in een aantal mooie portretten, bijna alle ten voeten uit, waarvan het meerendeel van zeer jonge artisten. Daarentegen scheen het naakt streng te zijn gebannen, ten ware de kunstenaars zelf hadden afgezien van een zeer moeilijk soort kunst, waartoe grondige anatomische kennis vereischt wordt en waarin men — om *iets* te zijn — uit dient te munten. We vonden er niet meer dan éen naakt van Jan Gouweloos en een van van Zevenberghe, beide een vermelding waard.

Thans wil ik, mijne aanteekeningen volgend, de werken vermelden die het meest mijne aandacht getrokken hebben.

Ik begin met drie meesterlijke doeken van Frans Hens, alle drie zóo aangrijpend, zóo innig van poëzie, zich door zulk een volkomen techniek onderscheidend, dat ik niet weet welke ik kiezen zou, die droeve *Morgen in de Polders*, die avondlijke *Vijver*, die daar zoo verlaten ligt onder de hooge boomen als schildwachten naast een noodlotspoel of van *Het laatste eind weegs*, het uitgeputte wrak van een transatlanticker, onder de zware, zwarte dreiging der rouwdragende, vijandelijke elementen. Wat een treurspel in dat gestrande karkas, waarover de sleepbootjes, die het in de haven sleepten, hun rook in roetpluimen als rouwsluiers uitspuwen en de meeuwen dreigend krijschen. Zulk werk verheft zich hoog boven eigenlijk gezegde landschappen en marines en is van zoo groote beteekenis dat het niet bij 't een of ander genre of etiket is onder te brengen. Dat is inderdaad groote kunst.

Richard Baseleer was er ook met twee echte schilderijen, twee indrukwekkende gezichten van Antwerpen : *Sneeuw in de Haven* en *Zeilschepen*, krachtig van factuur, heerlijk van koloriet — uiterst gelukkig als mise en page, van een dichterlijk gevoel, — twee doeken weliswaar minder pathetisch dan die van Hens, doch er een waardige tegenhanger mee vormend, door hun stevigheid, hun grootsch en breed synthetisch karakter.

Ik sprak reeds van de voorkeur, waarmee onze kunstenaars zich weer heen wenden naar de stad, doch niet naar de groote, moderne stad, « la

ville tentaculaire » zooals Verhaeren ze heeft genoemd, zoo dierbaar aan de Engelschen Pennell en Brangwyn, maar naar onze kleine, doode, in ieder



RICHARD BASELEER : Zeilschepen.

geval slapende stadjes van Brabant, Vlaanderen en Antwerpen, als Lier, Diest, Veurne en Dixmude. De gloed waarmee ze hun zangers bezingen neemt toe met het dreigend gevaar om ze onder 't houweel van de « opruimers » of die nog erger vandalen — de « verfraaiers » te zien verdwijnen. Zoo had Lier drie, inderdaad met liefde geziene stukken geïnspireerd aan Opsomer : *Begijnhofkerk*, *Oud Stadspoortje* en *Het Steegje*. Die zelfde stad leverde aan Marten van der Loo een innig suggestief stuk van een flinke, sappige schildering : *Oud Grachtje* te Lier, met tonige rooden en groenen. Emanuel Vierin meer intimist, vertolkte ons met klaarder palet en minder dramatisch penseel *Het Huisje van den Tuinman*, een *Hoekje van 't oude Vlaanderen* en *Hofje in Zeeland*. Willaert, minachtend het koortsige nijverheids-Gent zou ons het *Begijnhof* en *de Leie* vertolken. Van Neste wendde zich met niet minder tegenzin af van het gemoderniseerde en geamerikaniseerde Antwerpen om door een stadje uit den omtrek te dwalen en de oude kaden te schilderen en

les Maisons du Silence, waar Georges Rodenbach heeft gedroomd. Tot die zelfde groep behoort Taelemans, die met zijn gewone gewetensvolheid en



MARTEN VAN DER LOO : Oud grachtje te Lier.

sympathie, de oude wallen voor ons doet oprijzen, waaraan zoo vele onzer stedekens hun patriarchaal en primordiaal karakter danken. Célos, met zijn *Hoekje in Vlaanderen* en *Begijnhof*. Titz met den verrukkelijken lach onzer oude doch verkwijnende vesten : Veurne en Ieperen. Huys, met een indrukwekkende *Groote Markt te Oudenaarde*. Een ander, even begaafde schilder, die ons met zijn groot, uiterst verfijnd talent, zijn eigen indruk van zijn geliefkoosde plekjes weet mee te deelen is Maurice Sys, van wien ik vooral drie allerliefste kleine stukjes bewonderde : het *Veer over de Leie bij Laethem*, *Visschers op de Leie* en *Zeeuwsch Haventje bij avond*.

Het moderne nijverheidsleven, het woelen en krioelen in de groote fabrieken, geeft Pierre Paulus ons met veel autoriteit en decoratief prestige in zijn *Hoogovens* weer, hoewel ik de voorkeur geef aan zijn breed opgevat synthetisch werk *De Steenkool*, met zijn voorplan van vrouwenfiguren — hiercheusen, — groot van stijl en niettemin vol natuurlijkheid, een soort priesteressen van den arbeid, even ontroerend als een groep van Parken of Nornen. En dan zijn lichtende, zij 't grijze verschieten, zich verliezend in

Babels van terrils, fabrieken en schoorsteenpijpen! Sedert Constantin Meunier tooverde men ons geen zoo aangrijpende synthese van het Zwarte Land voor



PIERRE PAULUS : De steenkool.

oogen! Ik durf zelfs beweren dat als schilder Meunier niet tot zulk een resultaat zou zijn gekomen. Het was, met de schilderijen van Hens en Baseleer, zèker een der meesterstukken der tentoonstelling.

We verbazen ons echter, dat er in dezen tijd van groot-industrie, van werken, geweldig als cataclysmen of geologische omwentelingen, die het aangezicht onzer groote steden vervormen, de kunst deze reuzeninspanningen niet vaker weerspiegelt. Ongetwijfeld leggen, zooals we zooeven zagen, talrijke voortreffelijk geschilderde stukken getuigenis af van de bekoring en de zachtjes dommelende, glimlachende rust onzer kleine stadjes, maar de groote stad levert even vele schilderachtige motieven. Gilsoul ondernam indertijd enkele studies van *Brussel bij avond*. Het Brussel van het groote verkeer, met zijn schitterend verlichte étalages en zijn bonte reclames, met wat Villiers de l'Isle Adam « l'affichage céleste » heeft genoemd. Maurits Blieck is het eerst begonnen met partij te trekken van dit pittoresk-barbaarsche, schoon in zijn heiligschennende gruwel toch indrukwekkende vandalisme, zooals we 't

gezien hebben en nog zien in het hart van het tot puin omgewoelde Brussel.

Doch dit waren slechts alleenstaande dingen, en toch welke prachtige, woeste fresken zouden er niet te borstelen zijn, zoowel van 't Brussel dat wordt verwoest, als van 't Brussel in heropbouw, dat als uit zijn asch verrijst! Wat een prachtige, decoratieve motieven, die werven met hun fantastische toestellen en die ploegen werklui, aardwerkers, metselaars, smeden, machinewerkers. Waarom vindt men ten onzent geen Brangwyns en Pennels om die epopeeën met passend lyrisme te dichten?

Men weet hoe weinig waarde ik hecht aan de verschillende procédés en als uitvloeisel daarvan aan de verschillende scholen. Vergeten we niet dat, in tegenstelling met wetenschap en industrie, de kunst hierin noch voortgang kent, noch volmaking. De echte kunstenaars blijven van alle tijden, hoe rudimentair en onbeholpen hun uitdrukkingsmiddelen ons ook mogen schijnen. Door de eeuwen heen blijven Phidias en Michel-Angelo aan elkaar verwant. Rubens volgt op Quintin Massys, doch verdringt hem niet. In dit opzicht kunnen kunstenaars en critici niet voldoende bepeinzen het schoone woord van Gustave Moreau aan den jeugdigen Evenepoel, hoewel die zelf over een schitterende techniek beschikte, maar die er toch de diepe waarheid van verstond: « Bien peindre ne suffit pas. Même parmi les maîtres de la virtuosité, le métier est impuissant à les maintenir à la hauteur de ces Byzantins malhabiles qui, dans une tête difforme et mal construite de Vierge, se sont élevés à un sentiment de l'idéal qu'on n'a pas dépassé. »

De kunst begint, waar het ambacht eindigt. Het middel is slechts bijzaak, op 't doel komt het aan. Een twintig jaar geleden had men geen verachting genoeg voor de schilders van den *Sillon* om hun voorkeur voor een gamma van bruinen, thans drijft men reeds den spot met de blauwige grijzen en pleisterachtige blanken der zoogezegde luministen. Carrière ziet alles zwart, Mellery ziet ook alles zwart. Dit belet niet dat beide groote kunstenaars zijn, wier werk veel grooter waarde heeft dan van het meerendeel onzer ijveraars voor heldere tonen. Hechten we dus geen overdreven waarde aan het procédé en wachten we ons vooral om de kunst te verlagen tot slaaf van de mode en het schilderstuk te vergelijken met een rok of kuitenbroek.

De nieuwstgekomen kladderaars zullen zeker verachtelijk gegrijnsd hebben voor het zoo zorgvuldig gedetailleerde, met liefde bewerkte pastel van Firmin Baes. Dit belet niet dat zijn *Kind* in dit salon was een roerende en bewonderenswaardige compositie. Want er is hier wel inderdaad sprake van compositie, dat is te zeggen van áf werk, zooals men er weinig meer aantreft. Hoe voortreffelijk is de schikking en teekening van al die verschillende figuren — hoe treffend en harmonieus die groep van mooie, jonge vrouwen — zich verteederend voor het moederschap van een onder hen — in opgetogen

FIRMIN BAES: HET KIND.



verrukking voor een lief, klein kindje : « Dat is nu net iets voor 'n prentje », zoo zullen ze roepen onze ultra-modernisten, zonder dat 't bij hen opkomt



EDGARD FARASYN : Paardenmarkt.

dat dit de grootste loftuiting is, want in onze dagen is het kunstwerk zeldzaam geworden, dat nog waard is om gegraveerd of zelfs gefotografeerd te worden !

Ook een schilderij, d. w. z. een volkomen compositie, is de *Paardenmarkt* van Farasyn, een kunstenaar die eveneens door een krachtig en welig talent wordt gedragen. Met zijn *Garnalenvisschers* was ik minder ingenomen — de duinen schenen me te wazig en te flauw en de visschers te paard niet op hun voordeeligst genomen.

Van Camille Lambert was er een goed, reeds bekend met figuren gevuld schilderij, *'t Uur van 't Bad* en een uitgebreid doek, met, niet zooals de titel zegt : een *groep* kunstenaars, maar een waar heirleger van kunstenaars. En vóor dat gewirwar van min of meer beroemde schilders en beeldhouwers, dacht ik met weemoed aan dat stuk van Lambrichs in het Moderne Museum te Brussel, met een voorstelling van al de leden van het bestuur der *Société libre des Beaux-Arts* en de droevige gedachte kwam bij mij op dat, al waren ze minder groot in aantal, die kunstenaars van 1866 wél opwogen tegen die van 1914, wier trekken de heer Lambert gemeend heeft voor ons te moeten vereeuwigen ! Wie hebben we in onze dagen te stellen tegenover Verwee, Charles de Groux, Constantin Meunier, Eug. Smits, Artan en Rops ? Doch onder voorbehoud van het belangrijke dezer geconterfeiten, constateeren

we dat Camille Lambert een ware *tour de force* heeft verricht door zooveel figuren bijeen te schikken en hun gelijkenis te verzekeren.



EUGÈNE LAERMANS : De inspanning.

Eugène Laermans had drie stukken tentoon gesteld, als altijd interessant, belangrijker wellicht nog door hun achtergrond en hun decor, dan door de voorgestelde typen, als altijd dragend den stempel van zijn machtige persoonlijkheid, doch die niets aan zijn hoogen roem zullen toevoegen. Van deze drie schilderijen was het belangrijkste : *l'Effort*.

Wat figurenstukken betreft, hebben we met groot genoegen weergezien een werk waarover we reeds naar aanleiding eener particuliere tentoonstelling hadden gesproken : *Vruchtbaarheid* (impressie van een Zuid-Amerikaansch kamp) van Aimé Stevens. Dit stuk blijft een der beste in zijn genre van het heele Salon — door de kleur, het rijke, volle leven — de teekening, de compositie en de keur der typen.

Verder noem ik onder de figuurstukken nog de *Landloopers* van Bosiers, twee ruwe volkstypen, prachtig van teekening en modélé, vooral die kerel, die op de kaai ligt neergesmeten, de *Tango* van Berchmans, heel interessant van beweging en kleur, het elegante *Retour du Tennis* van Gustave Max Stevens, *de Eerste Doode* van Verrees, de *Boerinnen* van de Sloovere, twee lenke types in hun werkplunje, heel natuurgetrouw. Dan nog de *Oude Lompenvrouw*, de *Oude Boerin* en *Dametje van 1840* van Léon Frédéric, *het Bad*

van Hazledine, *Herderin* van Houyoux, *Gele Danseressen* en vooral het *Perzische Kleedje* van Rassenfosse, een *Kermis* van Alph. Proost, als tegenhanger van een andere *Kermis*, van Jefferys, als een gevoelvol en stralend adagio, tegenover een wild scherzo of allegro, maar beide zijn uitstekend en het eerste interesseerde me vooral om het bekoorlijke der figuren. Hoezeer verschilden deze van de soort monsters die Marten Melsen gegroepeerd had *Om de Lamp* — een Polderinterieur, overigens heel kranig en knap geschilderd. Maar wat een gedrochten! En hoe zou dat overigens zoo goed uitgevoerde werk mij kippenvel bezorgen als ik er altijd op kijken moest, vooral dat oude moedertje dat zoo idioot zit te grijnzen! We rusten uit van dergelijke parodieën bij de beschouwing van de *Kantwerkster* van Herman Verbrugge, ook een vrouw uit het volk, maar van een sterke en ernstige menschelijkheid. Albert Servaes vervalt in wat men zou kunnen noemen : de mystieke karikatuur, hij staat sterk onder den invloed van Maurice Denis. Niettegenstaande die grimas van eenvoud en oprechtheid, ligt er veel karakter en ontroering in zijn *Armenbegrafenis* en vooral in zijn *Sursum Corda*.



A. RASSENFOSSE : Het Perzische kleedje.

Zooals ik in den aanvang reeds heb gezegd, was er een overvloed van portretten, waaronder vele uitstekende. Ik vermeld, naar de volgorde van den catalogus, dat door Anto Carte, van den graveur Degroot, een zielestudie, tot aan het dandysme gedistingeerd, van Emiel Claus door hemzelf — stevig, wel doordacht, met sterk uitgesproken trekken, goed gelijkend, niettegenstaande de verblindende zon. Verder een interessant en solied portret van Crahay, een *Portretstudie* van Oscar Halle, een kleine *Hertog van Brabant* van Fernand Khnopff, een *Damesportret* van Landy, een buitengewoon werk, troublant en van een morbide bekoring, voornaam en

buitengemeen knap van behandeling! Dan een Emile Verhaeren van Montald, intens van gelijkenis en tegelijk een blik gunnend in de ziel. Lily, een allerliefst jong meisje in 't blauw van Pinot, goede portretten van den Koning en de Koningin der Belgen van Richir, vooral dat van de koningin geeft uitstekend weder al de gratie en goedheid dezer edele vrouwe. Een *Meisje* en een *Klein meisje in een bloemhof* van Smeers, mooi, pittig werk, drie prachtige portretten van Swyncop, waarvan twee van dames: *Het groene kleed* en het *Het blauwe kleed*, van een opperste elegantie, die geen afbreuk doet aan het machtige en stevige der peintuur, alsmede een derde, niet minder solide en voornaam, een voorstelling van twee jonge schilders, *In het atelier.* — *Mijn Jongen* en *De kleine ruiter* zijn twee allerliefste kinderportretten van van Holder, aantrekkelijke modelletjes, maar ook als uitvoering, als *mise en œuvre*, meer dan geslaagd. Een heel origineel portret van den schilder Valerius de Sadeleer door van de Woestyne, verbazend van waarheid, losheid, natuurlijkheid en zeker ook van veel overwonnen zwarigheden. Dan een allerliefst *Lachstertje* van Glansdorff; bevallige, gedurfde en levendige portretten van Motte. Een uiterst aristocratisch, kranig geschilderd juffertje van G. M. Stevens en eindelijk een aangenaam aandoend portret van een jongen man van Verrees en twee aardige *Kinderen in een tuin* van Wiethase.



FRANS SMEERS : Klein meisje in een tuin.

Moge er al een minder overstelpende stortvloed van landschappen zijn

geweest, daarom waren ze toch nog niet verdwenen! Er waren er nog vele — te vele zelfs. De met dieren gestoffeerde waren tamelijk zeldzaam. Om een koe stevig op haar pooten te zetten, is ook allemans werk niet en vereischt groote toewijding en grondige kennis der natuur, genoeg om de steeds talrijker snelschilders af te schrikken. Aan de spits onzer dierschilders handhaalt zich Geo Bernier, die twee doeken had tentoongesteld, fier van allure : *de Poel* en *Septembermiddag*, waarin beide, dieren en decors, even goed waren begrepen. Mej. Sylva Van Damme schilderde een mooi stukje, de *Drinkplaats*, koeien geleid door de bevallige silhouet van een koewachtertje. Verder vonden we stevige en decoratieve omtrekken van paarden in de *Garnalenvisschers* van Crahay. Ten slotte nog een woord van lof voor *In het veld* en *Langs de Vaart* van Maurits Hagemans.



PHILIPPE SWYNCOP : In het atelier.

Emiel Claus, van wien we zooeven het mooie portret vermeldden, exposeerde tegelijkertijd in zijn schitterendste manier een landschap : *De roode Beuk* en een met figuren : *Aardappelen rooien*. Delaunois verliet een oogenblik zijn Kloosterland om zijn ezel neer te zetten in de open lucht vóor de oneindigheid der velden en zoo ontstond een stuk als een grootsche polyptiek : *Zomervelden in Brabant*, waarop het dichtgroeiende, rijpende graan zijn goud uitspreidt tot aan het azuur-zilveren grijs van den horizont. En er straalt uit dit zomersche stuk een impressie, niet minder godsdienstig dan

die van de kloostergangen en heiligdommen van den Leuvenschen schilder. Een diepgaande indruk, schoon een weinig streng en droef, gaat uit van de *Groote boomen* van V. de Sadeleer, groote zwarte boomen, openend een soort portiek over een verlaten, ingetogen wijde vlakte. Noemen we dan verder nog drie *Kempische landschappen* van Hymans, *Sneeuw en IJs* van Huys, *Hautes Fagnes* van Roidot, *Broeikassen* en *de Poel* van Merckaert, *Avond en Morgen* van Viandier, *Dooi in Noorwegen* van Werleman, *Vesperindrukken* van Coppens, alles respectabel werk van bekende kunstenaars, die echter wel eens eigenaardiger zijn voor den dag gekomen. Paul Mathieu, een der meesters van het landschap, nam aan deze tentoonstelling deel met drie uit den Congo meegebrachte doeken, op het eerste gezicht een beetje deconcertant, doch waarvan de eerlijkheid van den schilder, ons voor de oprechtheid zijner visie instaat. Het zijn de *Laan bij Flambayout*, *de Oevers van de M'Pozo* en de *Boababs aan de oevers van den stroom*. Deze studies zouden slechts staaltjes zijn — simpele studies — en de meester zal ons eerlang uitnoodigen om kennis te maken met ernstiger werk, van grootere synthetische beteekenis, meer geëigend om ons vóór te tooveren die atmosfeer, dat licht, die plantengroei van den Congo, zoo geheel verschillend van de onze.



FRANZ VAN HOLDER : De kleine ruiter.

Interieurs, meubelen, accessoires, stillevens, vonden nimmer een eerlijker, toegewijder vertolker, dan Alfred Verhaeren, wiens drie doeken behoorden tot de best geslaagde van het Salon. Hij beschikt over een volkomen meesterschap. Noemen we dan verder nog het ernstige werk van Walter Vaes, de behaagzieke, goed geschilderde « arrangementen » van Leo

Yo, de *Papavers* van Hannon en de *Bloemen* van de dames Gilsoul-Hoppe, A. Ronner en Anna de Weert.



GUSTAVE VAN DE WOESTYNE : Portret van Mevr. Van W.
(Eigendom van den heer Gevaert).

Gravure en teekening waren schitterend vertegenwoordigd, door de etsen en vooral door een belangrijke teekening *Op de Antwerpsche Kade* van Bosiers, aan wien we tevens het ernstige, zooeven door ons vermelde schilderstuk danken, teekeningen van Delaunois, interessante en schilderachtige werken van Geo Drains, een mooi landschap van Goethals, gravuren van Mevrouw Marie Danse, fantaisiën van Ensor, *Ketellappers* en *Oude Markt onder Boomen* van Paulus, *Portretten* van Ramah ; een *Ex-Libris* van Rels, gekleurde etsen van M. van der Loo, teekeningen van Stan van Offel en Amédée Lijnen, *Hutje in de Kempen* van Verrees, *Oud Hoekje* en *Avond* van Van Riet, *de Tempels* van Van de Sande.

De schilders uit den vreemde hadden mede hun krachtigen steun verleend aan dit salon.

In de eerste plaats « Honneur à la France ». Vanaf den ingang in de rotonde werd onze aandacht getrokken door het stralende doek van Lucien



JULES MERCKAERT : Broeikassen.

Simon : *In den Tuin* en door drie inzendingen van Jacques Blanche, waaronder een *Portret* van Kharsairna, de beroemde Russische Mime en Balletdanseres in l'*Oiseau de Feu.* Vooral merkten we op de inzendingen van Cottet, die getrouw blijft aan zijn somber en hieratisch *Armorica* dat hem wellicht nog aangrijpender teekeningen inspireert dan zijn toch reeds zoo persoonlijke schilderwerken, o. a. die *St Jansvuren*, die even vreemd als Goyas doen. Onder vele opzichten en voor een groot deel dank aan de medewerking van Frankrijk, was de afdeeling graveer- en teekenkunst eigenlijk beter dan de schilderzalen. Verder waren er Henri Jourdain, Labrouche met een *Venetiaansch Paleis* en *Sneeuw te Mechelen*, Lesage met *Kanalen* en Robbe met *Zeelui.* Steinlen vooral was er heel gelukkig met zijn *Drie Gezellen* op den steenweg. Verder Berton, Cézanne, Maurice Denis, Forain, Lepère, Raffaëlli en dan nog onder de schilders : Vuillard met zijn *Portret* en *Binnenhuis* en d'Espagnat met zijn *Jong meisje in 't blauw* en *kleine modellen.*

Holland werd gerepresenteerd door Isaac Israëls, die zich gaarne inspireert op Parijsche noceurs en nocenses en door Monniekendam, die een schilderachtig humoristiche schets tentoon stelde : *Balcon de théâtre.* Leo

WALTER VAES : De « Dromedaris » te Enkhuysen (Ets).

Samberger, van München, was er met drie machtige portretten, waaronder een van een ouden man, een grootvader met zijn kleinkind en P. de Laszlo, van Londen, eveneens met drie portretten, waaronder een studie naar den Duitschen Keizer. Joseph Pennell, de Engelsche meester-teekenaar en graveur exposeerde drie werken in zijn beste manier ; *Londen : heropbouw*, *Genua : de haven* en *New-York : the Ferry* en verder, ook uit Engeland, een mooie stylvolle Walter Crane : *De vier jaargetijden.* Dan nog drie inzendingen van Gerald Spencer Pryse, waaronder *Avond,* een mooie, zwarte, met rood gehoogde teekening, voorstellend een interessante optocht van figuren, alle vol accent en actualiteit, met het echte cachet van het stadsplebs en een paar lieve vrouwe figuurtjes van Urwick : *Little Mother Eve* en *Sweet Seventeen.*

GEORGES EEKHOUD.

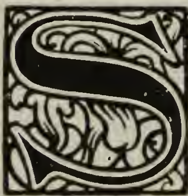




KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: ANTWERPEN :-:



SINT LUCASGILDE 1ste JAARLIJKSCHE TENTOONSTELLING Dit salonnetje toonde werk van onze allerjongste kunstenaars. Moesten we op den gezamenlijken indruk voortgaan, dan ware het niet mogelijk groote verwachtingen te koesteren omtrent de toekomst van al deze jongeren, waarvan de meesten zich zoo oud mogelijk toonen. Van de 21 tentoonstellers is er inderdaad slechts één, één enkele, wiens werk een bizondere aandacht verdient. Het is nl. de jonge Rotterdammer Gerrit Baksteen, dien ik reeds bij vroegere gelegenheden noemen mocht, en die nu weer blijken geeft van een waarachtig, rijk aangelegd temperament. Vreemde invloeden zijn weliswaar nog steeds in zijn schilderwerk te bespreuren, maar persoonlijkheid is er in ieder geval in voldoende mate aanwezig, om voor de toekomst van dezen zeer jongen kunstenaar de meest hoopvolle voorspellingen te maken.

Nu eens herinnert dit werk de kunst van Jakob Smits als in de *Zonnebloemen*, dan weer die van Vincent van Gogh als in *De Lente*. Maar wie de frischheid en de eerlijkheid van deze nog stamelende klanken over zich heeft laten komen, zal weldra een eigen stem hebben gehoord, die door hare zuivere ongereptheid zal hebben bekoord. Er groeit in Baksteen een kunstenaar, diep en gevoelig, en ik ben stellig overtuigd in hem een kracht te hebben gevonden. Het is bij hem slechts een quaestie van tijd en van werken.

ARY DELEN.



:-: :-: ARNHEM :-: :-:



VAN ANTOON MARKUS, van wien men bij geruchte nog al eens vernam, is thans een compleete verzameling werk bijeen in den Gelderschen Kunsthandel (van Lerven). Het is de eerste maal dat wij een representatief beeld van dezen schilder onder oogen kregen. Er zijn een veertigtal doeken, waarbij zeer omvangrijke, in deze kunstzaal ondergebracht Een van nature zeer begaafden kunstenaar begroeten wij in hem, die in enkele landschappen iets bereikt dat gaat boven de middelmaat van werk uit, zooals wij dit in doorslag op tentoonstellingen zien. Doch het feit dat deze natuurlijke begaafdheid niet ondersteund is geworden door een krachtigen studiezin, spreekt uit het meerendeel dezer werken evenzeer. De onderwerpen van Markus betreffen het landschap rond Arnhem, in Noorderlijk België en Frankrijk. Een romantische genegenheid, liefde voor groote contrasten in het beeld der natuur, komt in Markus' werk in sterke mate tot uitdrukking. Waar hij zich bij het meer nuchtere beeld van de Hollandsche natuur als tot bezinning dringt, en de meer sobere kleuren tot grooter fijnheden opvoert, is Antoon Markus, als schilder wel op zijn best. De composities van de Fransche en Geldersche landschappen is overigens te roemen.



:-: :-: DEN HAAG :-: :-:

Aan den Bestuurder van het Maandblad « Onze Kunst ».

WelEdele Heer,



e Heer Ary Delen. correspondent van «Onze Kunst» heeft in het nummer van de maand Juli een critiek gegeven op hetgeen door mij over de 2de Belgische Salon, te 's Gravenhage gehouden, in dit tijdschrift is geschreven, waartegen ik mij moet verdedigen. Het ergste wat mij daarin ten laste wordt gelegd, is, dat ik uit een soort van vooringenomenheid tegen de Belgische Kunst een artikel zou hebben geschreven, dat niet van groote bewondering voor haar getuigde.

Hiertegen meen ik mij ten zeerste te moeten verzetten.

De Belgische Kunst heeft in mij steeds een groot bewonderaar en een warm pleiter gevonden. Van het oogenblik af, dat ik, na een tweejarig verblijf in Antwerpen, waar ik haar zeer lief had gekregen, in Holland terugkwam, heb ik niet opgehouden de wenschelijkheid te betoogen, dat er eens eene tentoonstelling van Belgische Kunst zou worden ingericht, uitgebreider dan die, welke nu een twintigtal jaren geleden, van Claus, Baertsoen en Meunier in Pulchri was gehouden.

Het was aan doovemans ooren gepraat.

De Haagsche school nog in vollen bloei was er niet warm voor te krijgen, vond het werk der Belgen oppervlakkig, zonder toon, en hield zich bij de opvatting, dat in isolement kracht ligt.

U kunt U dus mijn vreugde voorstellen, toen in het eerst maar sporadisch, later meer, Vlaamsche en Waalsche meesters hun werk hier tentoonstelden.

Eerst bij Arts and Crafts op den Kneuterdijk, waar wij, Hagenaars, Degouve de Nuncques leerden kennen; in 1901 in villa Boschoord, op de Internationale tentoonstelling, door Toorop voornamelijk voorbereid, waar Claus, Degouve de Nuncques, Henri de Groux, Georges Lemmen, Xavier Mellery, Meunier, Minne, George Morren, Theo Van Rysselberghe en Felicien Rops de Belgische afdeeling door ruime inzendingen vervulden.

Op deze expositie was het voor de eerste maal dat ik kennis maakte met de groteske etsen, van doodskoppen, en de geschiedenis van Hop Frog van James Ensor, van wien vooral het stilleven « Le coq mort », eigendom van Dr Leuring mij sterk emotioneerde, steeds bleef bekoren, ook bij later wederzien, en dat veel krachtiger was dan een der twee stillevens op den tweeden Belgischen salon van 1913.

In 1903, zoo ik me niet vergis, hield de Rotterdamsche Kunstkring een tentoonstelling van dezen meester, waar al zijn vreemde phantasiën en phantomen, al die bizarre, burleske schilderijen en ook zijne realistische werken te zien waren.

Emile Claus kreeg daar ook een uitgebreide expositie, die later nog eens, zij het dan ook in miniatuur, door den Larenschen Kunsthandel zou worden herhaald.

Eindelijk hielden eenige jonge ondernemende Belgen, als Baseleer, Vaes, Hageman en anderen, een tentoonstelling van hunne werken in den Haagschen Kunstking en te Amsterdam.

Met hen kwam de victorie, kwam het succès, de algemeene waardeering.

Belgische exposities waren niet van de lucht, de een volgde de andere op.

Zoo kwamen : een eeretentoonstelling van Henry Luyten in Pulchri; een tentoonstelling van Degouve de Nuncques in den Haagschen Kunstkring; prachtige exposities van Baseleer in den Larenschen Kunsthandel; van Vaes bij Schüller; van prenten van James Ensor bij Debois in Haarlem, van Belgische schilders in den Larenschen Kunsthandel; en last not least, een zeer overzichtige van het œuvre van Theo van Rijsselberghe. Xavier Mellery zond vrij geregeld in op de tentoonstellingen van de Hollandsche Teekenmaatschappij. In 1912 kwam de Internationale tentoonstelling in Amsterdam met een zeer goede Belgische afdeeling. Een tentoonstelling waar zoo veel verschillende meesters, waarbij vele der jongeren,

aan deel namen, als aan den eersten Belgischen Salon in den Kunsthandel Kleykamp was er nog niet geweest in den Haag.

Over deze tentoonstelling heb ik verleden jaar in «Onze Kunst» geschreven, en roemde zeer de groote liefde voor de natuur daar te bespeuren, de studie van het buitenlicht, het volgen van het spel der reflexen en raadde den Noord-Nederlander aan hier een voorbeeld te nemen, daar een terugkeer tot de natuur mij zeer noodzakelijk toescheen voor de Hollandsche Kunst, die na het uitbloeien der Haagsche School en de fnuikende invloed van het Amerikaansche mercantilisme, in een soort van verbijstering, het spoor kwijt was geraakt. Had de Heer Ary Delen zich de moeite getroost deze regelen in het nummer van Juli 1913 eens na te lezen en ook, wat door mij over Theo Van Rijsselberghe daar is gezegd, zeker zou hij dan niet tot zulk een voorbarig en onjuist oordeel over mij zijn gekomen.

Wat aangaat de tweede Belgische Salon zelve, waar deze onder de hooge bescherming stond van ministers, gezanten, burgemeesters en andere autoriteiten van beide landen en met behulp van de vereeniging «Kunst van Heden» was ingericht, nadat hier al sinds jaren zulke uitstekende tentoonstellingen van Zuid-Nederlandsche Kunst waren gehouden, daar was de verwachting zeer hoog gespannen. In plaats van eene keuzetentoonstelling te zijn geworden van wat te Gent op de Internationale Wereldtentoonstelling te zien was geweest, kregen we eene tentoonstelling van niet het beste werk van verschillende voortreffelijke meesters. Er waren uitzonderingen. De inzendingen van Jefferys, Vaes, Mellery en Mertens gaven een goed beeld van hun kunnen, maar Khnopff, Laermans, Frédéric en Van Rijsselberghe zonden geen representatief werk.

Van Rijsselberge's kleurrijke kracht kenden we beter van de tentoonstelling van den Larenschen Kunsthandel, dan uit het hier vertoonde doek, dat al jaren en jaren bij een mijner kennissen hing. Fernand Khnopff was met een landschapje heelemaal niet in zijn genre vertegenwoordigd, en Claus niet naar behooren met een landschap dat al sinds jaren van den eenen kunsthandel in den anderen overgaat. De Groux, Degouve de Nuncques, Oleffe, de Sadeleer, Reckelbus, Courtens, Delville, Gilsoul, Jacob Smits en Alexander Struys, o. a. schitterden door afwezigheid.

En dan de beeldhouwkunst:

Oscar Jespers met zes werken, waarvan vier kinderkopjes, George Minne, met een metselaar, Victor Rousseau en Rik Wouters, elk met twee kleine werken, vormden de geheele roemruchte Zuid-Nederlandsche beeldhouwkunst, een kunst, die hier in Holland, altijd zoo zeer wordt bewonderd.

U zult, Mijnheer de Bestuurder, moeten toegeven, dat dit toch geen representatie kan worden genoemd van de Kunst van uw land.

Waar de Heer Ary Delen de tentoonstelling met een toespraak opende, waar hij een werkzaam aandeel nam in hare voorbereiding, daar kan hij natuurlijk niet critisch er tegenover staan en begrijp ik zijne verontwaardiging, dat het kind van zijne zorgen en zijn enthousiasme zulk een weinig warm onthaal ten deel viel.

Hij wist misschien niet dat zulke goede tentoonstellingen van verschillende der deelnemers, hier reeds hadden plaats gehad. — Dit zij zijn excuus. Niet echter ik onderschatte de Belgische Kunst, maar hij het Hollandsche publiek.

U wel zeer bedankende voor de gelegenheid mij geboden tot verweer, teeken ik mij met de meeste hoogachting.

Uw dienstw. d.,
G. D. Gratama.



EERETENTOONSTELLING VAN G. HENKES IN PULCHRI STUDIO — De zeventigjarige Henkes is een schilder van figuren, die in zijne jeugd nog werden aangetroffen, zoo'n halve eeuw geleden. Hij is de geestverwant van David Bles, en van Bakker Korff, die beiden hem overtroffen; Bles in geest en Korff door keurigheid van peinture. Eigenlijk was Henkes het best in zijne allereerste werken, waar onderlingen om een groene tafel zitten te vergaderen, uit lange pijpen rooken, en waar een bleeke dominé voorzit. Humoristisch in een enkel geval, geeft

hij soms niet zonder oog voor het koddige, het inwendige van een trekschuit, met nog al aangedikte typen van oude vrouwtjes met shawls en besteedsters. Scherp is zijn karakteristiek nimmer; illustreerend is zijn wijze van werken. Invloed van krachtige tijdgenooten is zeer sterk te bespeuren. Vooral Israëls is het, die hem door zijn atmospherische wonderen betoovert. Een grijsheid is het gevolg daarvan, die in stede van atmospherisch te werken, stoffig aandoet. In zijn interieurs van branderijen in sommige schetsen van een kerk of van stadsgezichten is het Bosboom, die het illustere voorbeeld gaf. Het grootste stuk der tentoonstelling, de redding van een meisje, dat door het ijs is gezakt, heeft veel goeds in het buitene van den stadsgracht, de figuren zijn pittiger dan gewoonlijk, het geheel doet, hoewel wat historisch, toch fleuriger en krachtiger aan dan het meeste latere werk.

Toch gaf dit werk hem niet zijn bekendheid, maar wel het oude diakenhuismannetje, de oude vrijster met neepjesmuts of de deftige stijve regent uit den tijd toen Hildebrand zijn onsterfelijk boek schreef, figuren die de zeventigjarige als kind heeft gezien en later uit memorie moest geven.

TENTOONSTELLING VAN PORTRETTEN DOOR G. BIRNIE IN MAISON ARTZ

Met deze tentoonstelling doet de Heer G. Birnie zijn intrede in de kunstenaarswereld.

Wel is de naam Birnie er reeds bekend, door het werk van zijnen broeder den luminist, maar de zijne was er tot nu nog nooit gehoord. Dit werk is niet luministisch; het is stil van kleur, die bijkomstig aangebracht is om toch maar vooral niet te veel de aandacht te trekken. Het is hem te doen om zoo intens mogelijk de psyche weer te geven.

Dit gelukt hem in minor, in gedempte, stille accoorden.

Zijn portretten geven den afgebeelde weer zonder eenige actie, als droomverloren, met genoeg persoonlijkheid om niet geheel en al te vergeestelijken. Luchtig en licht doet dit werk aan, dat daarin zijn moderniteit bezit, dat het absoluut niet zwaar en donker is. Het deelt ons in vertellenden trant bijzonderheden van den geportretteerde mee. Het is illustratief teekenwerk, van een jongen kunstenaar, die minder scherp analyseert dan Laurent Verwey, maar die in zijn gevoelige uitbeelding der psyche een eigen bekoring heeft.

Aan de bloemen van Mej. Wandscheer doen deze portretten denken, waar hetzelfde innige contact tusschen de ziel van den kunstenaar en het geschilderde sujet bestaat, zich openbarend in even zachte en teedere tinten.

G. D. GRATAMA.



BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

CATALOGEN EN GIDSEN VAN DEN LOUVRE:

1) PLAN GUIDE ILLUSTRÉ DES SALLES DE PEINTURE DU MUSÉE ✣ PARIS, G. BRAUN

2) PAUL VITRY: LE MUSÉE DU LOUVRE, GUIDE SOMMAIRE A TRAVERS LES COLLECTIONS ✣ PARIS, G. BRAUN, 1913

3) LOUIS HOURTICQ: LES TABLEAUX DU LOUVRE, HISTOIRE-GUIDE DE LA PEINTURE ✣ PARIS, HACHETTE & Cie, 1913

4) SEYMOUR DE RICCI: DESCRIPTION RAISONNÉE DES PEINTURES DU LOUVRE, I. ✣ PARIS, IMPRIMERIE DE L'ART, 1913



Ik heb in dit tijdschrift [1] reeds gewezen op het groote gemis aan catalogi in den Louvre; sommige zijn onvoldoende, andere geheel verouderd. Op dit oogenblik tracht men officieel — en niet officieel — dit groote gebrek te verhelpen: bij Braun, officieel uitgever der nationale Musea, zijn twee deeltjes verschenen: een *Plan guide illustré des salles de peinture du Musée*, werk zonder eenige aanspraak op wetenschappelijkheid en zich beperkend tot een opsomming der schilderijen, geïllustreerd met een zeer groot aantal foto-

[1] *Onze Kunst*, Deel XV, blz. 172, April 1909.

typieën op zeer kleine schaal, welke alleen tot aide-mémoire kunnen dienen, — en een *Guide sommaire* van het Museum, door Paul Vitry. Deze gids is verdeeld in vijf wandelingen, overeenstemmend met de verschillende afdeelingen van het Museum, en geïllustreerd met twee en dertig goede clichés; het is een zeer bondig overzicht van de kunstschatten van den Louvre. De heer Vitry, die de bezoekers als een geleerd en opmerkzaam *cicerone* rond leidt, heeft aan de verzoeking niet weerstaan, om zijn gids mooi en in aantrekkelijken vorm op te stellen; zijne pen looft en prijst zonder ophouden: 't zijn al « œuvres précieuses, élégantes, délicates, exquises, délicieuses »; men is verrukt en baadt in rozewater! Het schijnt mij dat die gids vooral voor dames bestemd is, die gaarne met kunsthistorische geleerdheid geuren, en in de salons voor « kenners » willen doorgaan. Te Londen hadde men dien gids anders opgevat, — droger voorzeker, maar degelijker, en in plaats van fr. 1.25 te kosten, zou hij niet meer dan sixpence gekost hebben — en daarbij nog evenveel illustraties en méér tekst bevat hebben; want ginds geeft het museumbestuur zelve de catalogi uit, en komt de particuliere speculatie er niet bij te pas. Dit is dan ook de goede weg: musea zijn openbare instellingen tot onderwijs; niet enkel moet eenieder er vrijen toegang hebben, maar ook moet men er gemakkelijk de middelen vinden om kwesties, waarin men belang stelt, te bestudeeren.

De kleine gids *Les Tableaux du Louvre* door L. Hourticq, uitgegeven door Hachette, en geïllustreerd met talrijke fototypieën (niet-officieele uitgave) heeft, evenals het werkje van Vitry, een eenigszins « mondain » tintje. Voor ieder schilderij geeft de heer Hourticq een opmerking ten beste. Deze opmerkingen zijn doorgaans niet méér dan een omschrijving of een subjectieve indruk: er zijn er vernuftige, en sommige sporen ons tot opmerken en nadenken aan; andere verraden alleen den wensch van den schrijver om niet te kort te schieten. Zoo zegt hij, over Jordaens' zingend gezelschap aan tafel: « Quand on ne peut plus entonner, on continue la ripaille en faisant du bruit »; over den vischkoopman van Snyders « Poissonnerie truculente, bien copieuse pour notre appétit »; over het *Paradijs* van denzelfde « ces animaux s'ennuient »; over den dood van Henri IV van Rubens « il monte au ciel en homme que rien ne surprend »... Deze zetten zullen den bezoeker ongetwijfeld amuseeren en verstrooien, maar men zou hem een beteren dienst bewijzen door hem aan te sporen, zijn vernuft te scherpen: geen frazen, maar nauwkeurige gegevens, data, sprekende toenaderingen, vergelijkingen met werken van andere verzamelingen [1]. Een gids, op die wijze opgevat, zou minder schitterend van uiterlijk zijn, en van den schrijver een heel wat meer ingaande studie van zijn onderwerp vergen. Maar hij zou geenszins in den smaak vallen van het publiek, dat even door den Louvre loopt tusschen twee bezoeken in, en om hem te durven schrijven zou men noch de behoefte, noch den lust moeten hebben, om dit publiek te behagen.

De heer Seymour de Ricci publiceert het eerste deel van zijn *Description raisonnée des peintures du Louvre*, gewijd aan de Italiaansche en Spaansche scholen. Het werk is geheel wetenschappelijk opgevat en geeft voor ieder stuk de herkomst aan, de voornaamste afbeeldingen welke ervan verschenen en de meer belangrijke studies waarin het werd vermeld. Een bibliografie der catalogi en inventarissen van den Louvre dient tot inleiding aan dit gewetensvol bewerkte boek, waarin ik slechts onbeduidende vergissingen heb opgemerkt, en die in een groote behoefte voorziet, want, sedert den catalogus van Fr. Villot (1849-1855) was dergelijk werk niet meer ondernomen. Het boek is echter betrekkelijk duur (fr. 4.50) en is niet geïllustreerd.

J. MESNIL.



[1] Amelung, in zijn voortreffelijken *Führer durch die Antiken in Florenz*, heeft het uitstekende denkbeeld gehad om niet de werken af te beelden, die de bezoeker onder oogen heeft, maar verwante werken uit andere verzamelingen, welke ter vergelijking moeten dienen.

REMBRANDT-ETSEN UIT HET RIJKSPRENTENKABINET TE AMSTERDAM ✤ UITGEGEVEN ONDER LEIDING VAN J. PHILIP VAN DER KELLEN Dzn ✤ UITGAVE DER KON. STEARINE-KAARSENFABRIEK GOUDA

De kunst, niet in dienst der Vorstin Reclame, maar omgekeerd : de reclame onderdanige dienaresse der Koninklijke Kunst, zoo is deze uitgave van Rembrandt's etsen uit 's Rijkskabinet klaarblijkelijk.

Het is verrassend wat de photochemische reproductie hier vermocht. Het is waar : de te gelijk materieele en spiritueele etslijn, die men als 't ware met zijn oogen betasten kan, heeft men niet vóór zich — en dit mag dan de illusie storen —, doch den verrassenden schijn er van heeft men wel degelijk voor oogen. Het papier-oppervlak is wat anders, de kracht der lijnen is wat getemperd, de fijne toover van het geheel is iets verstoord, — doch zoo nabij komt hier de reproductie aan het origineel, dat men zich gaarne voor een wijle overgeeft aan de illusie een schat van Rembrandts etsen vóór zich te hebben.

Drie portefeuilles houden elk 12 bladen in, waarop respectievelijk bijbelsche voorstellingen, portretten en landschappen weergegeven zijn. In een welverzorgde tekst worden door V. d. Kellen Dzn technische en kunsthistorische wetenswaardigheden vermeld.

Mocht de kunstlievende uitgeefster nogmaals haar blik willen slaan naar de hoogte van Rembrandt's schoonheid, laat zij dan een reeks van zijn teekeningen weergeven, en bij de keus van het papier zich meer richten naar dat van het origineel, — en onze verassing zal misschien nog grooter zijn.

D. B.

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT ✤ Mei 1914

Van Rudolf Oldenbourg bevat dit nr. eenige bijdragen betreffende den Nederlandschen portretschilder Cornelis Ketel. Hij is ons tot nu toe althans meer door zijn portretten bekend, die hij meer om geldverdienen dan wel uit vreugde geschilderd schijnt te hebben. Wel betoogde Van Mander, dat zijn talent hem tot de allegorie en het historisch beeld dreef, van welke werken ons slechts weinige in gravuren zijn overgeleverd. Uit de ons bekende schilderijen weten we dat Ketel afgezien van zijn buitensporigheden, welke Van Mander wellicht op den voorgrond brengt, ook werkelijk voortreffelijke, ja voor zijn tijd representatieve scheppingen heeft achtergelaten. Zijn veelbewonderde allegoriën, welke hij met eigen verklarende verzen opluisterde, pleegde hij allereerst met een zuiver literaire bedoeling met beteekenisvolle zinspelingen te verfijnen, en het is kenschetsend voor den tijd van Rudolf II, waarin zich de zin voor kunst met het genot van het kunstige, het zeldzame, zoo eigenaardige vermengt, dat Ketel iets bizonders meende voort te brengen, wanneer hij het penseel terzijde legde en zijne allegoriën met de vingers, zelfs ten slotte met de beenen begon te schilderen : « het hebben verscheidene Heeren hierin behagen gehad ».

DER CICERONE ✤ Mei 1914

Tamelijk uitvoerig bespreekt hier Rudolf Bangel de herinrichtingen en de nieuwe aanwinsten van het Haagsche Mauritshuis. Onder leiding van den rijksbouwmeester D. F. C. Knuttel heeft men voor de schilderijen een nog meer passende, voornamere omgeving gezocht, terwijl men den binnenbouw meer tot zijn recht liet komen. Hoe men daarbij voor de talrijke nieuwe aanwinsten, met groote nauwgezetheid geschikte plaatsen heeft gezocht, blijkt uit Bangel's mededeelingen, die den eindindruk laten, dat dank aan prof. Martin, conservator, heel wat smaakvolle verbeteringen in het stemmige, rijke Mauritshuis werden verwezenlijkt.

BULLETIN VAN DEN NEDERLANDSCHEN OUDHEIDKUNDIGEN BOND ✤ Maart-April 1914

Ida C. E. Peelen heeft het in dit nr. over de aanwinsten van het Gemeentemuzeum te 's Gravenhage, voornamelijk eenige stuk-

ken Haagsch porcelein door schenking en aankoop afkomstig uit de collectie Steengracht.

Dr C. Hofstede de Groot geeft een « Kritiek, zelfkritiek en aanvullingen », betreffende den nieuwen catalogus van het Mauritshuis.

STUDIEN UND SKIZZEN ZUR GEMÄLDE KUNDE (SEPT. 1913-MEI 1914)

Dr. Theodor von Frimmel bespreekt in het nr. van September 1913, de onlangs bij Fred. Muller geveilde verzameling Peltzer in Keulen, een zeer belangrijke kunstgalerij, rijk vooral aan werken van Nederlanders. Hier is voorhanden b. v. het bekende *Vrouwenportret* van den Keulschen Meester van Sint-Severinus, die in zijn werken overeenkomsten vertoont met Quinten Massys en de groep van Patinier en Bles, maar niettemin een specifiek Keulsch schilder was, werkzaam van 1474 tot 1515.

Van latere meesters in de portretkunst noemt Frimmel het groote familieportret van Hanneman, waarin Bredius de voorstelling heeft meenen te zien van den Keulschen schilder Cornelis Jansen met zijn vrouw en zijn zoontje (*Oud-Holland*, dl. XIV. blz. 205). Van Jansen zelf bevat de verzameling Peltzer eenige portretten. Verder conterfeitsels van Van der Helst, Jacob Gerritz Cuyp, Wybrand de Geest, N. Maes, Const. Netscher, Harmen Collenius, Gerrit Dou, Pieter Quast, Van Mieris, Thomas de Keyser, G. Donck, J. Van Ravesteyn, Pieter Merkelbach, Willem Bartius, Jan Olis, P. van Aanradt, Jac. Toorenvliet, Otto Venius, Gortzius, Kessler, Frans Floris, e. a.

Wat de genreschilderijen betreft, in de eerste plaats noemt Frimmel terecht een zeer karakteristieke Jan Steen *De Rederijkers*. Verder stukken van A. van de Velde, Molenaer, Schalcken, Gerrit Dou.

Tusschen de godsdienstige voorstellingen schijnen vooral belangrijk een *Madona* van een navolger van Rogier van der Weyden, een andere toegeschreven aan den Meester der Marialegende, een *Eva* van Frans Floris, *St Anna met het Jezus-Kind* toegeschreven aan Van Dijck, een *Studiekop*, eveneens aan dezen toegeschreven, een *Verzoeking van den H. Antonius* van Frans Francken II, en vele andere werken van minder belang.

Frimmel citeert verder een *Vanitas* van Hendrik Goltzius, een *Landschap* van Jan Breughel II, een *Bloemstuk* van Corn. Saftleven, een *Stilleven* van den Antwerpenaar Alexander Adriaensen, *Bloemen en Vruchten* van Cornelis de Heem.

Het December nr. 1913 bevat een nota over een werk van Casper Netscher in de Weensche verzameling Dux, voorstellende *Jupiter die onder de gedaante van Diana de nymf Callisto bezoekt.*

Ook eenige gegevens omtrent den 18de eeuwschen Antwerpschen schilder Jan Karel Vierpeyl, waarvan men niet bijster veel afweet. Van den Branden vermeldt dat van Vierpeyl in 1720 in de nalatenschap van den Antwerpenaar Gevaert van den Dorpen zes schilderijen werden verkocht voor 17 gulden. De H. Dymphna-kerk te Gheel schijnt een schilderij van Vlierpeyl te bezitten nl. *De ontgraving van Dymphna en Gerebernus.* De Musea van Hermannstadt en Keulen bezitten werken van dezen schilder.

Hier wordt verder gesproken over Cornelis Poelenburgh en zijne navolgers, nl. over Jan van Hoensbergen, van wien ook de bovengenoemde galerij Peltzer een paar portretten bezit. Dit artikel wordt in de 5e en 6e aflevering (Mei 1914) voortgezet.

A. D.





EEN JOANNES CORDUA IN HET RIJKS-MUSEUM



OOR eenige jaren kocht het Rijks-Museum van de firma Fred. Muller & C° een schilderij voorstellende *Christus verschijnende aan de Emmausgangers*, waarover de meeningen zeer uiteenliepen. Sommige kenners meenden er een werk uit Rembrandt's school in te herkennen, anderen zagen er het werk van een Spanjaard in. Deze laatste meening werd gedurende eenigen tijd door de directie van het Museum gedeeld, doch daarvan is zij teruggekomen en ziet er nu de hand in van een Hollander of Vlaam onder Spaanschen invloed.

Dit verschil van meening omtrent de school is te verklaren door het tweeledig karakter van dit schilderij. De kleederdracht, vooral van den schenkenden jongen, is Spaansch terwijl de opvatting die van Rembrandt's school nadert.

Evenals Jan Steen in zijn schilderij van ditzelfde



JOANNES CORDUA : Twee boeren in een kerk.
(Weenen, verzameling Harrach).

onderwerp, (toevallig ook in het Rijks-Museum) geeft deze artiest het Bijbelsch verhaal weer als een vizioen dat de beide wandelaars hadden,



JOANNES CORDUA : Twee boeren in een herberg.
(Weenen, verzameling Harrach).

terwijl zij vermoeid van de tocht aan de tafel ingeslapen waren. Doet de poëzie welke van dit schilderij uitgaat voor een oogenblik aan een kunstenaar van beteekenis denken, zoo valt het bij een gedetailleerde bestudeering op, dat zijn techniesch kunnen zeer middelmatig was. Zijn teekenen en modeleeren der figuren is slap, zijn penseelstreek aarzelend. Deze zelfde eigenschappen troffen me in de aan Juan de Cordua gegeven boerenstukken in de verzameling Harrach te Weenen. Ook het bruinachtig, weinig kleurige koloriet van deze werken stemt met dat van het Amsterdamsche stuk overeen. Opvallend van overeenstemming is ook de groote mond, waarvan alleen de onderlip zichtbaar is daar de bovenlip door den snor bedekt wordt, de overhangende neustop, de vlokkige toets der haren en de overeenkomst van type. Zelfs schijnt het alsof voor de rechtszittende man op de *Emmausgangers* en de man rechts op de *Twee boeren in de kerk* bij Harrach, hetzelfde model gediend heeft. In het oog loopend is het met hoeveel meer vastheid

JOANNES CORDUA : DE EMMAUSGANGERS.

(Amsterdam, Rijksmuseum).



en vrijheid het stilleven op de tafel der *Emmausgangers* en bij de *Twee boeren in een herberg* (coll. Harrach) geschilderd is. En dit stemt geheel overeen met hetgeen Sandrart in zijn « Teutsche Academie » over Cordua schrijft, nml. dat hij mooie stillevens schilderde. Weinig is er over Cordua's leven bekend. Denkelijk stamde de familie uit Brussel en woonde in Weenen, waar Joannes in 1702 overleed. (Zie Thieme-Becker, Künstler-Lexikon d. VII).

J. O. Kronig.





DE DRIEJAARLIJKSCHE TENTOONSTELLING TE BRUSSEL, 1914

II

BEELDHOUW- EN PENNINGKUNST



ENKELE, inderdaad heel mooie werken; tamelijk veel andere die heel oorspronkelijk waren van opvatting en van factuur en nog meer die eenvoudig verdienstelijk uitgevoerd waren, — dan een half dozijn zonderling of vreemd van uitzicht — voor 't meerendeel uit het buitenland afkomstig, en ge zult u een kort begrip kunnen vormen van de afdeeling Beeldhouwkunst op de Driejaarlijksche te Brussel.

De beeldhouwkunst, zooals we ze daar aanschouwden, kwam ons heel zoet voor en wijs en braaf, heel redelijk ook en ver er van verwijderd, om de schilderkunst op de buitensporige banen te volgen, waarop ze door enkele heethoofden en dwazen wordt geleid. De zucht naar 't nieuwe, opgevat in den zin van geweldpleging aan den elementairen vorm van alle kunst, komt trouwens in de beeldhouwkunst moeilijker tot uiting. De stof, die de beeldhouwer te verwerken krijgt, leent zich niet tot de buitensporigheden van den schilder. De visie van den laatste houdt slechts wat ze wil van het wezen van menschen als van dingen en vooral van het licht-verschijnsel vast. Al naarmate zijn temperament, analyseert of synthetiseert de schilder, teekent hij met gestrenge trouw of werpt slechts vage omtrekken neder, streeft hij naar het tot in 't uiterste verzorgde, of stelt zich met een luchtige schets tevreden, schildert met stippels of met vlekken. In één woord, hij is geheel vrij in zijn kunst, waarin hij zich enkel tot doel heeft gesteld om een zeker aspect van het voorgestelde onder de oogen te brengen. Dit zelfde geldt niet voor den beeldhouwer. Zijn scheppingen kunnen enkel vorm vinden in de ware werkelijkheid en die werkelijkheid, die massa is en volume, heerscht over den kunstenaar, houdt hem, of hij wil of niet, in onafgebroken voeling met de natuur en belet hem om zich weg te werpen aan onwezenlijken schijn.

Het is lofwaardig in de schilderkunst, dat ze er naar streeft om tot op zekere hoogte enkel ziel te wezen. De beeldhouwkunst moet substantie zijn, of ze zou ophouden kunst te wezen. Onafgebroken, onweerstaanbaar roept de natuur, de krachtige waarheid van het leven den kunstenaar tot zich : « En tout », zegt Rodin, « j'obéis à la Nature et jamais je ne prétends lui commander. Ma seule ambition est de lui être servilement fidèle... L'artiste n'aperçoit pas la Nature comme elle apparaît au vulgaire, puisque son émotion lui révèle les vérités intérieures sous les apparences. Mais enfin le seul principe en art est de copier ce que l'on voit. N'en déplaise aux marchands d'esthétique, toute autre méthode est funeste. Il n'y a point de recette pour embellir la Nature. Il ne s'agit que de *voir*... ». Dat is het ware! Een voorbeeld hiervan treffen we aan in dit Salon, waar Rodin zijn machtige figuur van den *Man die gaat*, had ingezonden. Ze bezit, naar men weet, enkel den tors en de beenen, geen armen en geen hoofd. Heeft de meester zijn gansche aandacht willen samentrekken op het gebaar, dat zijn naam aan het werk verleende, of wel willen toonen hoezeer men imponeert door de intensiteit, het kort begrip dat de illusie geeft van een algeheele visie? Want het zekere, breede, harmonieuse gebaar, waarmee zich dit lichaam beweegt, is met zulk een bewonderenswaardige waarheid weergegeven, dat de verbeelding de ontbrekende ledematen weer ineenvoegt, die het evenwicht van den loop voltooien en den rythmus bepalen.

Men kan veel discuteeren over beweging in sculptuur en bijv. vinden dat er een soort van tegenspraak of zelfs iets belachelijks ligt in het weergeven van een staat van onrust. Dit is een van die tegenwerpingen, die ons slechts bij 't zien van ordinair of middelmatig werk voor den geest komen. Ze vervalt vóor het genie, omdat, wanneer dit zich aan een problema waagt, het dit met zooveel stoutmoedigheid en tegelijk met zooveel eenvoud oplost, dat het schijnt of er geen problema is geweest. Doch de beweging ligt niet enkel in het gebaar, in de houding van een personage. Het kan veeleer en meer beteekenisvol liggen in het gelaat, in de uitdrukking der trekken, in een zekere teerheid en onstoffelijkheid, die als de atmosfeer om het model is en die de kunstenaar moet trachten te behouden en weer te geven. Hij moet als het ware het leven vasthouden om er het beeld van te grijpen, maar men vergete niet dat het leven zijnde, ook mobiel is en ook veranderlijk, altijd in trilling, in gedachtebeweging. Hoe getrouw hij haar copieerde, zou de natuur in zijn handen dood blijven en doodsch, ware de kunstenaar onbekwaam om in zijn werk de levensvlam te doen schijnen. Tot het zoeken en weergeven van leven in kunst, is de Fransche school wellicht meer geschikt dan eenige andere, ze is er ook meer dan eenige andere door rasaffiniteiten, door

levendigheid van beweging en geest, door haar vlugge bevatting, altijd benieuwd om te leeren kennen en te scheppen, toe geeigend.

Die schitterende school was in dit salon met een keur van werken aanwezig, waarin zich, volgens verschillenden graad, die kenmerkende eigenschappen openbaarden. We spraken zoo even van Rodin's *Man die gaat*. Men stelle dien naast dat groote werk, de steenen figuur van Bartholomé, een variante op den kop van de *glorie* van het graf van Jean Jacques Rousseau in het Pantheon, een heerlijke vrouwenkop, ernstig, rustig en krachtig, waarin zich soevereine majesteit mengt met iets heel teeders en verhevens.

De werken der overige Fransche kunstenaars hadden niets van het grootsche, waaraan de maker van het monument *Aux Morts*, met zooveel eenvoud vorm wist te geven. De beste vertoonden echter bevalligheid en losheid, iets pittigs, scherps en fijns, benevens heel mooie kwaliteiten van observatie. We noemen, zonder op de noodige onderscheiding nadruk te leggen, de bustes van M. Dampt *('t Kindje Moreno)*, Jules Dubois, Camille Lefèvre, de *Jonge Meisjes* van Mev. Cazin, de bronzen van Despiau, vooral *Landaise* en die heele expressieve figuren : *Vreugde*, *Smart* en *Wilskracht* van Berthoud. De *Kinderen* van Marque waren amusant, het *Meisje met de Kat* van Toussaint allerliefst, van den zelfden kunstenaar zagen we verder een *Masker van een Boschgodin*. De *Bacchante* van Bourdelle was minder inhoudsvol dan zijn *Strijdende Appollo*. Roche had in verguld lood een treffend masker van een mannelijken en vrouwelijke *Faun* ingezonden. Quillevic exposeerde zijn *Bigoudaines*, aardig en grappig, met hun Chineesche poppengezichtjes.

Of Rodo de Niederhausen, niettegenstaande zijn Duitschen naam, een Franschman is, weten wij niet. In ieder geval, uit Parijs, waar de kunstenaar woont, kwam het door hem bewerkte monument voor Verlaine : *een Buste met sokkel*. Dat is wel het geniale, onevenwichtige, enorme en bultige hoofd, de tweeslachtige, tegelijk woeste en katachtig-sluwe fysionomie van den zonderlingen dichter-vagebond — vagebond in het leven als in zijn gedachten, geraffineerd als een *Précieux* en cynisch als Thomas Vireloque, heiden in zijn zeden, Christen in zijn gebeden, altijd opnieuw zondigend en altijd boetvaardig. Op het voetstuk van zijn monument zijn half-lijfs enkele figuren aangebracht, die tamelijk oppervlakkig de helden en heldinnen symboliseeren van zijn *Fêtes galantes*.

Twee Slavische artisten, Mestrovic, te Rome, en Miestchaninoff, te Parijs, waren vertegenwoordigd door werk dat sterk van een soort Byzantijnsch archaïsme was doortrokken, maar dat niettemin getuigenis aflei van een energiek-krachtige, origineele persoonlijkheid. De groep, zwaar in de manier als in de materie, van Mestrovic : Een *Vrouw met een Kind* (de



PAUL DU BOIS: Prins Leopold.

H. Maagd ?) is zeer voornaam van techniek. In haar zwaar massieve vormen, de bijna karikatuurachtige scherpte der trekken, heeft de hoofdfiguur iets van een woest idool. Miestchaninoff, met een heel levendige *Kop van een Bulgaar,* schematiseerde in zijn *Maagd* en *Kop van een jong Meisje.* De Russische kunstenaars, of liever enkele hunner, schijnen, 't zij vrijwillig of niet, nog getrouw aan de oude, Oostersche traditie, aan de, om 't zoo te noemen, calligrafische esthetiek, waarvan hun land de erfenis ontving en bewaarde. En die hieratische beelden mishagen niet, ze hebben iets plechtig, doodsch.

Hetzelfde kon vroeger van zekere werken van George Minne worden gezegd. Hij vereenvoudigde het leven zóo dat het in zijn figuren bijna scheen verdwenen. Zijn *Dokwerker*, machtig in hout gesneden en zijn *Mannenbuste*, getuigen gelukkig van 's kunstenaars evolutie in de richting van menschelijkere en meer expressieve uitbeelding

Zonder merkbare overgang, komen we zoo op het *Jonge Meisje met de Bloem* van Victor Rousseau; alles wat er vrouwelijks en lichtelijk zinnelijks in de kunst van dezen meester ligt, heeft zich zelden met meer gratie dan in dit mooie, lieve figuurtje geopenbaard. Ze ademt den geur in van de bloem, die ze in de hand houdt en in haar houding, in de uitdrukking van haar rein, als bedwelmd gezichtje, ligt iets van heel die lente van gewaarwordingen en pas ontwaakte gevoelens, waarvan ze zich nauwlijks zelf bewust is. Verder waren er, ook van Rousseau, de bustes van den koning en de koningin, fraai gedrapeerde beelden, hoog van stijl.

Enkele passen verder, stond het beeldje van prins Leopold door Paul du Bois, ten voeten uit, in de allereenvoudigste houding, met al zijn natuurlijke gratie en het kranige, lieve jongensgezicht. We vonden, in dit nieuwe werk van den grooten beeldhouwer, al het eigenaardige weer van zijn talent : discreeten smaak en een uiterst geschakeerde en verfijnde uitvoering. Het zelfde geldt voor twee zijner andere werken : *Lente's Ontwaken* en *Lente*, mooie, pure jonge meisjesfiguur : verwachting, hoop, aspiratie, het ongeduld der jeugd als omsluierend met een vage melancholie. Van twee meesters onzer school, Thomas Vinçotte en Jules Lagae, was er niets ; de laatste is op 't oogenblik te Buenos-Ayres, waar men nog bezig is met de oprichting van zijn *Congres-Monument,* waarvan hem, naar men zich herinneren zal, na een wereldconcours, de uitvoering werd opgedragen.

Guillaume Charlier had zijn monument voor Emile Agniez ingezonden, uit de gewone, om niet te zeggen afgezaagde elementen saamgesteld : medaljons met de *beeltenis van den overledene*, den geest des Grafs, Faam of Muse, enz., enz.

Liever stonden we stil vóor zijn *Zeerob* en zijn *Jong Meisje*, het laatste

inderdaad een heel mooi ding. Godfried Devreese was er met een goede *Vrouwenbuste* en een *Danseres*, Charles Samuel met een aardig *Lachebekje*



EGIDE ROMBAUX : Buste (Marmer).

en een *Buste van Charles Hayem*, mooi geobserveerd en uitgevoerd. Gaspar zette met succes zijn werk van animalist voort. Zijn *Aanvallende Buffel* vooral was voortreffelijk. De *zwarte Panters* van graaf Jacques de Lalaing, vormden met hun lenig-golvende lijnen een decoratief motief van hooge elegantie. Egide Rombaux was er slechts met één, doch een meesterlijke buste.

Voor zoover wat betreft de oudere school. Waar we overgaan tot de kunstenaars van de volgende generaties, ontmoeten we Baudrenghien, met een groote, weinig aantrekkelijke *Maternité*, de Tombay met een allerliefst *Kinderkopie*, Herain met een *Buste* en twee *Medaljons* en Herbays met een marmer *Vers la Lumière*, met de enkele vermelding waarvan we ons vergenoegen.

Kemmerich ontbreekt het noch aan gespierdheid, noch aan kracht, veel van zijn werk legt getuigenis af van deze kwaliteiten, in zekere andere, bijv.

in zijn *Steenenwerper*, waar de begeerte om de heftigheid der beweging weer te geven, hem tot de charge voert, openbaren ze zich wanordelijk en al te overvloedig.

Waar de geest van den beeldhouwer zich steeds gedrongen voelt om tot de fysieke werkelijkheid weer te keeren, waardoor hij enkel zijn gedachten uit te drukken vermag, dringen de eischen zijner kunst hem daarentegen soms naar idealere concepties. Zijn hoofddoel moet ten slotte blijven : het weergeven van de menschenfiguur, in de kracht of de gratie van haar naaktheid. Maar hoe tot weergave van die werkelijkheid te geraken, bij gebreke aan een geschikt model ? Er zijn waarschijnlijk geen streken, behalve in de warmste van Afrika, waar 't gewoonte is om zonder eenige kleedij rond te wandelen. In Griekenland was zóo het costuum van kampvechters en van goden. De goden zijn van ons heengegaan, de athleten zijn gebleven, doch de preutschheid onzer dagen gedoogde niet dat ze zich op het stadium vertoonden in het olympische gewaad hunner antieke voorgangers. Maar wat dan ? De beginneling beeldhouwer, die de eerzucht koestert om zijn kennis van het lichaam in de schepping eener naakt figuur te openbaren — heldhaftig naakt — bevindt zich in de pijnlijkste verlegenheid. De oude fabelen zijn uit de mode, de allegorische abstracties, schijnen en zijn inderdaad, ledig van belang en emotie. De kunstenaar moet echter een, overigens in de meeste gevallen zeer onschuldig voorwendsel vinden, dat academische naaktheden wettigt. Dit voorwendsel, uitgedrukt in den titel van het werk, geeft dikwijls den indruk of de artist het achteraf had gevonden — of hij het zoo maar had gekozen, omdat hij er toevallig een noodig had. De reden is bijv. tamelijk moeilijk te bevroeden waarom het pleister van den heer Behets : twee vrouwen, de eene gezeten, de andere staande, die, zooals voor vrouwen gepast is, samen zitten te babbelen, de *twee Droomen*, moet worden genoemd. Hetzelfde verwijt zou den heer G. Huygens kunnen treffen. Zijn *Melancholie*, indien ze ons al niet door haar plastische kwaliteiten verbaast, verrast ons evenmin door den naam haar door den maker gegeven : Een vrouw met hangende haren knielt in een allerongemakkelijkste houding op de punt van een scherpe rots ; geen wonder dat ze melancholiek is !

Het zij echter verre van ons om met moedige, eervolle pogingen van jeugdige kunstenaars te willen spotten, enkel zijn we van meening, dat het beter ware voor henzelf en wellicht ook voor hun kunst, zoo ze er van af zagen om hyperbolische namen aan hun naaktstudies te geven, die evengoed als zoodanig konden worden betiteld.

Marcel Rau heeft zich, en terecht om dergelijke zaken niet bekommerd — de mooie *Ingénue* die hij ons voorstelt, zit *Vóor den spiegel* en dat verklaart het geval voldoende. Een die zeker niet idealiseert is Baggen. Ten

bewijze daarvan zijn groep : *Eerste en laatste schrede :* een oude vrouw die een klein kindje loopen leert. Het denkbeeld had echter, naar onze bescheiden meening, evengoed door personages van een minder afschrikwekkende



GODFRIED DEVREESE : Prinses Marie-José.

leelijkheid kunnen worden voorgesteld ! Josuë Dupon was er met een *Flandria,* van kloeken omvang. Een weelderige boerin, met bloemen en vruchten beladen en hoog gezeten op een werkpaard. Het is een plastische verduidelijking van al de gebruikte en verbruikte metaforen van het vette, weelderige, materieele en prozaïsche Vlaanderen. Een juiste weergave, dat is zeker, maar toch enkel slechts één zijde er van en meer geëigend voor de bacchische poëzie dan voor een apotheose. En vóor dat werk, overigens van een bevredigende techniek, dachten we aan die andere *Flandria* waarvan Jules Lagae indertijd de schoone en fiere figuur voor ons had verheven. Puttemans legt zich op het grootsche en sterk getypeerde toe. Hierin heeft hij geen ongelijk, schoon zijn *Oorlog*, voorgesteld door een personage met in zijn trekken iets van een haan, een Mephisto en een César de Bazan, maar weinig verschrikkends heeft. Hij lijkt veeleer op een duivel in een doosje of uit een tooverbalet.

Er ligt gratie in de nimf van de Winne, veel schilderachtigs in de *Colon*

de l'Œuvre du grand-air van Callie ; rythmus in de *Danseres* van Pick-Lajos. In het hoog verheven werk van de Korte *De Begrafenis*, ontbreekt het noch aan allure, noch aan knapheid. De *Persiers* van Asten en de *Lente* van van Goelen, waren daarentegen vreeselijk stijf en hoekig. Het dierenrijk inspireerde werk van afwisselend belang aan Collard, Hager, Collin, Sauter, Ingels en van Perck. Ik merkte vooral op het brons van dezen laatste : *Mijn dochtertje*, een aardig, klein meisje met een hazewind. Talloos waren de busten ! Het is niet altijd gemakkelijk om een geschilderd of gebeeldhouwd portret op de juiste waarde te schatten, als men het model er van niet kent. Bovendien zijn er koppen en zelfs beroemde, die zich maar slecht leenen om te worden geportretteerd. En het gebeurt dat het werk lijdt onder de afwezigheid van karakter, het alledaagsche van het gezicht, dat de kunstenaar had weer te geven. Hij is zijn werk met slechts zeer geringe geestdrift begonnen, zoodat de waarde ervan er onder leed. Onder voorbehoud van deze alleszins redelijke opmerkingen, stellen we ons tevreden met de enkele opsomming van de werken die we in dit genre hebben opgemerkt : Camille Sturbelle was er met verschillende busten, waaronder een van den dichter Ivan Gilkin, heel goed gevat in zijn gewone expressie en het eigenaardige van zijn kop. Hamoir exposeerde, tegelijk met een op 't strand uitgestrekte Sapho, die ik niet heel mooi vond, een goede buste van den schilder G. M. Stevens. Die van Mev. A. G., door Christine Bertrand, bezit wel de verdienste van een goede gelijkenis, (we zijn in staat om hierover te oordeelen), doch die lof, die groot is, in aanmerking genomen hoeveel nauwkeurigheid en nauwgezet waarnemingsvermogen er bij een portrettist wordt vereischt, schijnt nog onvoldoende, in aanmerking nemende dat we hier tegenover het werk van een beginnelinge staan — het debuut van een autodidacte. We stellen er prijs op om hierop de aandacht te vestigen, aangezien het uiterst zelden voorkomt dat een kunstenaar, hoe vast en vurig zijn roeping ook zij, er zóo snel en zóo uitsluitend door zelfstudie in slaagt om een dergelijk meesterschap over den vorm en dien delicaten stijl te verkrijgen, zooals we dien in het werk van Mevr. Bertrand bewonderden.

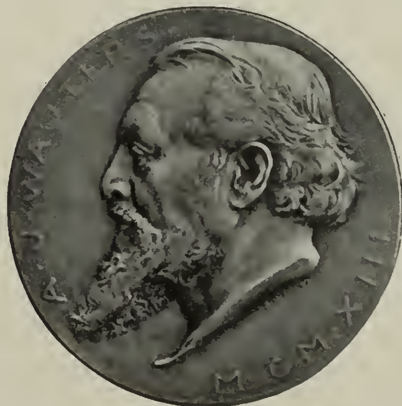
Verder vragen we nog de aandacht voor de busten van Karel de Cock, Desmaré, Hanquart, Louis Du Bar, Arthur Dupon, Jenner, Hambrouck, Mascré, Orban, Verbanck, Poeton, Van Tongerloo, Rotsaert (*Kinderkopje* en *Gekruld Meisjeskopje*, prachtig van stijl), Theunis, Stoffyn, Mevr. Samuel, Sarteel, enz., die zich, allen in hun eigenaardigheid, door hun factuur en opmerkingsgave onderscheiden.

*
* *

De afdeeling gravuren en medaljes, met fijnen smaak door den bekenden penningkundige, den heer Alphonse de Witte gerangschikt, was niet héel

uitgebreid, maar bood een uitstekende keuze van Belgisch en uitheemsch werk.

Allereerst werd onze aandacht getrokken door de origineele teekeningen van Roty, den drie jaar geleden gestorven grooten Franschen Meester, door den heer de Witte voor deze tentoonstelling verkregen. We hervonden in deze teekeningen, schetsen en ontwerpen voor medaljes, al de verfijnde kennis, het gevleugeld rythmus, de edele, eenvoudige gratie, die van elk werk van dezen meester een vreugde maakt voor de oogen en voor den geest.



ARMAND BONNETAIN : A. J. Wauters.

Van een anderen, eveneens overleden Franschman, Vernon, waren er portretten (Waldeck-Rousseau, enz.) en plaketten, vooral die met de *Communicanten,* uiterst subtiele kunst, toch tegelijk krachtig en inhoudsvol van modélé. De composities van Henri Dropsy : *de Appelen, de Muziek, de Dans, Danseres in een peplum,* waren mooi en muzikaal van lijn. In de lijst van Victor Peter, merkte ik vooral op de plaket van Marceau en *Amours se disputant un cœur*, van Yencesse zijn *Frappeur grec* en van Henri Delagrave een mooi *Jeugdportret.*

De zilveren of bronzen plaketten van Renato Brozzi zijn echte schilderijtjes in metaal, landschapjes in perspectief, waar kudden dwalen, *Schapen in de Campagna, Vluchtende Gazellen, Schapen in het Bosch* enz., uiterst fijn van omtrekken en verrassend van verdieping.

Het Duitsche contingent in dit salon vormde een sterke tegenstelling met al het andere. Men legt zich hier niet toe op harmonie, op een edelen, wél afgemeten stijl. Wat men zich ginder liever ten doel stelt is kracht, energie en relief in de teekening, een systeem van schilderachtige, schoon een weinig overladen decoratieve motieven en een inspiratie, hier en daar wat achaïek. Kortom, een machtige, ruwe, men zou 't kunnen noemen Gotieke manier, die toch soms een goeden indruk maakt, bijv. in het werk van Karl Goetz : *Graaf von Moltke, Prins Bismarck, Frederik de Groote.* Onder de Hollanders vermelden we Wienecke, waarvan vooral de heel karakteristieke kop van Douwes Dekker, journalist, en van den Javaanschen rijksgroote Radenmas Soeward Soerjaningrat. Een Engelschman, Perceval Hendley, was er met een inzending van in opvatting en uitvoering zeer verscheiden werken, soepele, ernstige, soms wat fantaisiste, hier en daar zelfs een beetje gewaagde kunst.

De deelname onzer Belgische kunstenaars was schitterend en uitgebreid

en zou een meer gedetailleerde beschouwing verdiend hebben. Een bewijs voor de vruchtbare werking der vereeniging *Les Amis de la Médaille*, wier streven het is om in ons land de hernieuwing van dezen kunstvorm te helpen bevorderen. Aangezien echter beperking gewenscht is, bepalen we ons tot de enkele vermelding van het werk van de Bremaecker, Isidoor de Rudder, Fernand Dubois, Dupuy, Kops, Alphonse Mauquoy (met een sterk gekleurden *Peter Benoit*), Sagehomme, Theunis en Vermeylen... Charles Samuel onderscheidde zich door zijn afbeeldsels van *graaf Goblet d'Alviella*, van den *hertog van Ursel*, den *gouverneur Vergote*, enz., Paul du Bois was er met een *Pietà*, een herinnering aan een *Verloving*, de *Kus*, *Diana* en enkele uitstekende portretten. G. De Vreese had er twee interessante plaketten, geïnspireerd op Parsifal : de *Graal* en *die Zaubermädchen* en we eindigen ons bezoek met de vermelding van het kader van Armand Bonnetain, van wien we vooral de levendige en uitmuntend realiste medalje-portretten, o. a. die van *Edmond Picard* en van den onvermoeiden geschiedschrijver onzer nationale kunst, den heer *A. J. Wauters*, bewonderden, wiens origineele en spiritueele fysionomie door den kunstenaar met waar maëstra is weergegeven. Verder waren er allerliefste kindersilhouëtjes als *Josette*, composities, rijk van inhoud en stijl als de plaket van de *Conférence du jeune barreau*... een serie werken, die getuigenis aflegden voor het spontane, bezonken talent van Bonnetain, een talent waarvan het publiek reeds in de gelegenheid was om een vollediger indruk te ontvangen na de expositie van graveer- en beeldhouwwerken, door den jeugdigen kunstenaar verleden winter in den Kunstkring te Brussel ingericht.

ARNOLD GOFFIN.





JACOB JORDAENS, BEELDHOUWER



UDE Inventarissen zijn soms uiterst leerrijk. Ik heb er al menige merkwaardige ontdekking door kunnen doen, o. a. laatst nog door het vinden van den Inventaris van de moeder van ABRAHAM VAN CALRAAT, die tot resultaat had met zekerheid te kunnen zeggen, dat alle perzikken-stillevens, gem. *A. C.* niet van AELBERT CUYP maar van CALRAAT zijn. Er is wel beweerd, dat CALRAAT met een *K* teekende. Zijn broeder BAREND KALRAAT teekent inderdaad met *K*, maar ik kan met facsimilé's van handteekeningen van ABR. CALRAAT, kort voor zijn dood in 1717, bewijzen, dat deze broeder met een *C* teekende (1).

De Inventaris van den boedel van Vrouwe Hillegonda Maria van Heemskerk, in haar leven Weduwe van Mr. Johan Jacob Wierts, in zijn leven President en Raad en Rekenmeester van de domeinen van wijlen Z. Kon. Majt van Groot Brittannien, overleden 4 Oct. 1733 (in den Haag, want daar woonde zij in het huis met erve, tuin, stal en koetshuis aan de Zuidzijde van de Nobelstraat van achteren uitkomende door de Poort achter de Groote Kerk) (2) vinden wij een bijna vorstelijk kabinet van kostbaarheden en kunstwerken opgeteekend. Wij zullen ons hier maar uitsluitend met de schilderijen en beeldhouwwerken bezighouden.

De schilderijen zijn gedeeltelijk uit de Hollandsche, gedeeltelijk uit de Vlaamsche school gekozen. Behalve stukken waarbij geen namen der schilders genoemd worden vinden wij onder de Hollanders :

Een legertent van WOUWERMANS.
Een fruitstuk van VAN BEIJEREN.
Een kortegaarde van PALAMEDES of CODDE.
5 kinderties van A. B. WILLAARTS.
De onbekende God te Athene van BREENBERGH.
Een Italiaansch landschap met beeldjes van denzelfden.
Arethusa door MOZES VAN WTTENBROUCK.
Een Italiaansch gezicht, manier van VAN DER ULFT.

(1) Ik heb een en ander niet lang geleden in de *Kunstchronik* van Seemann mede gedeeld.
(2) (Prof. Not. A. Cortebrant, den Haag).

De historie van Midas door C. L. M. (Moeyaert).
Een waterval van Knibbergen.
Een vrolijk gezelschap van Vinckboons.
Een keukentje en een kortegaardje van Beest (S. van Beest of soms Beelt ?).
Een David van van Staveren.
Een geselschapje van den jongen Hals.
Een lantschap, trant van Berghem.
Een battailje van van Tol.
Eenige koetjes en schaepies door G. Cop.
Een kleyn geselschapje door Codde of Palamedes.
Paris oordeel in 't kleyn gedaen door Joachim Wttewael.
Een vervallen gebouwtje door J. van Croos.
Een Zeetje door Jan (lees Isaak) Willaerts.
Een boereschuurtje van van der Poel.
Een Zeetje van Vroom.
Een groote Zeebattalje voor Gibraltar, onder commando van den Admiraal Heemskerk, zeer uitvoerig, (dit is het stuk van Willaerts in 't Rijks Museum, dat voor de fam. Heemskerk geschilderd werd).
Een boeredansje door Isaak Ostade.

Nu volgen de Vlaamsche stukken en dan staan wij verbaasd over al het werk van Jordaens, hier aanwezig :

De verloren zoon van Jordaens.
Drie naakte vrouwen met een engel.
Diogenes.
Een tronie.
Een Lea (sic!) met de Swaan.
De historie van Acteon.
Pan en Siringa.
De bekeering van Paulus.
Een boereschuur.
Socrates en Xantippe.
De stal van Bethlehem met versch. beelden.
Een landmannetje.
Een fruitstuk van Pater Seghers met beeldjes van Jordaens.
Cupido en Psyche.
Venus en Cupido met een Sater.
Boven de deur na 't voorhuis : een beeld door Jordaens.
Een naakte Venus met Saters.
De val van Phaeton.
De drie Godinnen.
Midas (voor de schoorsteen).
Een naakt vrouwenbeeld door een Italiaansch meester met (daarin geschilderd) een gek door Jordaens.
Het portret van Jordaens (zelf).
Een heel groot stuk zijnde een Zeetriomf.
Een dito groot stuk met de wapenen van Achilles.
Een dito Moses en Aaron of de vierschaar.
Soo de ouden Songen soo piepen de Jongen.
Een Venus met Saturs.
Christus en de Kannaeesche vrouw.
Argus.
Een historie.

Allen geschilderd door Jordaens.

Een kransje van den fluweelen BREUGHEL met een beeldje daarin van JORDAENS.
Twee Kindertjes met een Klater.
De drie Koningen zijnde een Copie naar JORDAENS.

Allen geschilderd door JORDAENS:

Een vrouw met een kintje in een bloemekrans.
Weer : een Midas voor de schoorsteen.
Eleazar.
Kadmus.
Een nachtliggie.
Een hoerhuisje.
De Vrouwen aan het graf van Christus, heerlijk en uitvoerig.
Het stuk in de schoorsteen van de beneden geschilderde kamer verbeeldende een familiestuk zijnde een jonge vrouwbeeld en Cupido met een pijltje.
Abraham's Offerande.
De Adoratie van de drie Koningen.
Een heerlijk stuk verbeeldende een jonkvrouw met een jongman en een Cupido.
Een gallerijtje met jonge personen.
Een dito met een Moor en Vrouwebeeld.
Een Sot met een oude man en jonge vrouw.

Een groot vierkant met 4 groote schuynse stukken dienende voor een blaffon tegen de solder van een groote kamer verbeeldende de historie van Psyche door JORDAENS geschildert voor Koninginne Christina van Sweden (denkelijk groote studies daarvoor).

Zijn wij reeds verbaasd, door deze menigte van schilderijen van JORDAENS, nog grooter wordt die verbazing, als wij verder lezen :

BEELDWERK.

Een sittend geboetseerde leeuw van QUELLINUS van Amsterdam.

door CARDON geboetseert en verbeeldende het *Oordeel van Paris*:

Een staande Juno met de pauw.
Een Pallas.
Een Venus.
Een sittende Paris presenterende den appel.

Een ivooren bas-relief verbeeldende een dansend kinderspel met een Sater en Saterinne door FRANCIS van Amsterdam (FRANCISCO DUSART).

Een groep geboetseert door CARDON, verbeeldende een geestelijke familie Maria met kindje en Johannes met twee engeltjes.

Een houten Cupido zeer kunstig en uitvoerig gesneden van CARDON, int kleyn.

Een knielend engeltje met een Zonnetje in de hand, zeer kunstig geboetseerd door CANOY (DUQUESNOY?).

Een dito zittende door denzelven.

Een staande Venus en Cupido geboetseerd door CARDON.

Een bas-relief zeer rijk van beelden, geboetseerd door CARDON.

En dan!...

Door JORDAENS:

Een zittend geboetseerd kindje met een fruithoorn.
Een knielend engeltje geboetseerd.
Een staand dito kindje.
Een nakend zittend vrouwenbeeld.
Een liggende Bacchus of Silenus met een luipaard, geboetseerd.
Een liggend vrouwenbeeld, geboetseerd.
Een zittende dito.

Hier herhaal ik de vraag, aan mijn hooggeleerden vriend Max Rooses gedaan : is er iets van zulk beeldhouwwerk van Jordaens bekend ? Waar hij, die zóó veel wist, mij antwoordde : Neen ! zal wellicht niemand anders mij meer weten te vertellen. Voor het oogenblik zij hier dus geconstateerd : er *waren* werken, door Jordaens geboetseerd. Maar is er nog iets van dien aard te vinden ? Aan andere vlaamsche werken was de verzameling niet zoo rijk. Ik teeken nog aan, onder de schilderijen :

> Jongens die speelen, trant van Brouwer.
> Een gebouwtje van Blommers (van Bloemen ?).
> Eenige kindertjes verbeeldende de oogst van Rubbens.
> Bloemstukje van Pater Seghers.
> De historie van Reinoud en Armide, door P. Thysz.
> Een klein stukje van beeldetjes daar Christus de kindertjes zegent, naar de trant van Rubbens.
> Twee landschappen door de Momper.

Bijna al deze schilderijen komen voor in de verkooping « Jacques Jordaans » 22 Maart 1734 in den Haag (bij Hoet afgedrukt deel 1 bl. 400 enz.) waar men de prijzen — zéér lage ! — kan vinden. De stukken van Jordaens brachten *f* 1. — *f* 2. — à *f* 195. — (de Zee-triumf). Het plafond bracht *f* 120. — Maar in deze veiling komen *niet* voor de boetseer- en beeldhouwwerken van Jordaens.

De geachte redacteur van dit tijdschrift was zoo vriendelijk mij er opmerkzaam op te maken, dat *Johan Jacob Wierts de kleinzoon van Jordaens was.* Zijne moeder was Anna Catherina, jongste dochter van den Meester. Men kan dus aannemen, dat de toeschrijvingen der schilderijen en beeldhouwwerken juist zijn.

A. Bredius.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: :-: DEN HAAG :-: :-:

PULCHRI STUDIO & TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN EN BEELDHOUWWERKEN VERVAARDIGD DOOR WERKENDE LEDEN. Terwijl heel Europa door een wereldoorlog in vuur en vlam kwam te staan, opende Pulchri Studio een ledententoonstelling van werken harer leden, ter gelegenheid van de opening van de verbouwde zijzalen. Vroeger waren dit twee kleine vertrekken met hoog bovenlicht. Waar de bovenkant der muren meer belicht werd dan het benedengedeelte, waren deze pijpenladeachtige ruimten verre van geschikt voor tentoonstellingen. Ze werden dan ook weinig gebruikt, soms voor graphisch werk, soms voor kunstnijverheids-exposities. Terecht meende het bestuur dat het bijeenvoegen dezer zalen tot een meer geschikte ruimte zou te vermaken zijn.

Dit nu is geschied, en werd een vierkant expositiezaaltje verkregen, waar het licht uitstekend kan genoemd worden. Met zijn licht behang en zijn lagere zoldering dan de hoofdzalen bezitten, is het buitengewoon geknipt voor kleine tentoonstellingen van een enkelen kunstenaar. Luministisch werk zal hier bijzonder tot zijn recht komen.

Dat dit denkbeeld ook bij de tentoonstellingscommissie heeft voorgezeten blijkt wel uit het bijeenbrengen in deze zaal van al het lichtstgekleurde werk der tentoonsteling. Daardoor kreeg deze afdeeling een fleuriger moderner aspect dan de oude zalen met hunne roode bekleeding.

Als ook deze is veranderd in een neutraler stof, in den geest van die, welke nu in het stedelijk museum in Amsterdam is aangebracht, zullen ook deze ruimten er frischer en vroolijker uitzien.

Wat de tentoonstelling zelve betrof, deze had een beter lot verdiend. De schilders waren ter eere van de verbouwing eens goed voor den dag gekomen, waardoor een verzorgder tentoonstelling werd verkregen dan die we gewend zijn.

Door de ongunstige economische omstandigheden werd niets van deze collectie verkocht, wat zeer te betreuren valt daar het juist de schilders zijn, die in de eerste plaats getroffen zullen worden door de crisis. Kunst toch, kan het eerst ontbeerd worden. Veel ellende staat hen te wachten. Laten we hopen dat de besturen der verschillende schilders-vereenigingen in ons land, die de handen ineen slaan, er in zullen slagen, de ergst getroffenen te ondersteunen en over de moeilijke tijden heen te helpen.

Zooals gewoonlijk domineerden weder de landschappen. De stillevens volgden dan in aantal terwijl de figuurschilderingen en daarvan het portret, verre in de minderheid waren. Onder de portretstukken merkten we op een zeer bestudeerde damesbeeltenis van Frits Jansen, waarin deze conscientieuse meester weer eens openbaarde, hoe hij het in de diepte meer dan in de breedte zoekt. Frischheid en fleur moet men meer bij den oppervlakkiger Albert Roelofs zoeken, zijnen leerling, die juist dat bezit wat zijn meester ontbreekt, leven en schittering.

Overpeinzing bezit juist genoeg bekoring om tijdelijk te boeien; voor langduriger en steeds groeiende bewondering heeft hij de

verdiepingszin van een Jansen noodig. Deze twee talenten vullen elkaar aan.

Prof. van der Waay zond twee zeer verzorgde doeken in. Oerder een *Moeder* waar zijn atmospherische qualiteiten bijzonder tot hun recht kwamen; Willy Sluiter sterk gemodelleerde typen; de Rouville een sugestieve *Nocturne;* Schreuder van de Coolwijk gekende en bekende frivole figuren, terwijl Dooyewaard, de binnenhuisschilder, een gietaarspeelster schilderde, die wel zijn fijne coloriet bezat, maar waar het modelé aan ontbrak, noodig om de figuur naar voren te brengen.

Onder de stillevens viel ons op, een groot atelier interieur de van Suze Robertson, een meer door haar behandeld sujet, waar krachtige toets en saprijke kleur weder van groote bekoring waren.

Oldewelt is vrouwelijker van visie. De teerheid in bloemen weet hij te benaderen evenals Mej. Wandscheer, die gevoeliger dan Roelofs en Mevrouw van Thol-Ruysch haar liefde voor Flora's kinderen weet vorm te geven.

Van Essen is een bewonderaar van onze Oud-Hollandsche school. Zijn stilleven met dood wild doet ons den naam van Weenix op de lippen brengen, door de fraaie peinture en de groote verzorgdheid der détails.

Er gaat echter van dit werk niet zulk een sterke, overtuigde noodzakelijkheid uit als van dat van den 17d'eeuwer, die zóó moest schilderen en niet anders, als kind van zijn tijd.

Paul Arntzenius is een van de meest op den voorgrond tredende jongeren. Zijn werk heeft een achevé, een doorvoering, die aan Tholen verwant is. Het stilleven hier van den jongen meester is een der besten van deze tentoonstelling. Het zijn alledaagsche voorwerpen, geschilderd in een fijne, alles doordringende belichting, als waarin Fantin Latour bij voorkeur zijne voorwerpen plaatste.

Zijn leermeester Tholen is in *Kerk te Oegstgeest* bijzonder op dreef geweest. Dit werk is licht, transparant en toch vast geschilderd, daardoor de mooiste qualiteiten bezittend, die een landschap hebben moet.

Vreedenburgh wordt met zijn lichter palet te vlak, te weinig doorzichtig van peinture, Schregel zocht naar decoratieve lijnen in zijn landschap, waardoor het minder een locale kleur, dan wel een meer algemeen aspect kreeg Moll is te naturalistisch in zijn havengezicht. Een werk van zulke afmeting eischt synthetischer opvatting, om te dragen.

Mastenbroek was als gewoonlijk handig en vlot in zijne *Maasgezichten;* Ritsema gevoelig, welig van kleur in *Bij Veere.* Koster conscienciëus als altijd; Gorter orientalist, zonder de zon van het oosten, Willem Maris Jbzn vast en niet zonder statigheid in zijn kleine zeegezichten; Keus vol pieteit; van der Weele van gevoelige natuurgetrouwheid in zijn *Ezeltje;* Weyns pittig in *Vóorjaar,* terwijl Cossaar briljanter dan gewoonlijk *De St. Bartholomeus* schilderde en Bodifée zich overtrof in het gave schilderen van een *Vaart met oud woonschip.*

Zooals gewoonlijk komen de beeldhouwers het laatst. Hun aantal is klein. Dupuis en Jeltsema waren de belangrijksten, waarvan de eerste het nobelst in *Jong vrouwenkopje* uitkwam.

G. D. GRATAMA.



:-: :-: :-: :-: MUSEA EN VERZAMELINGEN :-: :-: BRUSSEL :-: :-:



HET *Great Event* der afgeloopen maanden is geweest, de intrede binnen ons Museum voor Oude Kunst van het prachtige schilderij van Rubens *de Mirakelen van den H. Benedictus*, uit de nalatenschap van Koning Leopold II. Wat een genot om in het rijke licht onzer galerijen op het eerste verdiep het onvergelijkelijke werk te bewonderen dat na de tentoonstelling van Vlaamsche kunst der XVIIIe eeuw in een bescheiden zaaltje van den Cinquantenaire gewacht had, tot alle wettelijke formaliteiten uit den weg waren geruimd. Het werk is vroeger in dit tijdschrift reeds afgebeeld (1).

(1) *Onze Kunst*, Deel XIX, 1911, blz. 5.

Het onderwerp verdient echter een korte beschrijving. In 542 had Totila, Koning der Gothen, den H. Benedictus op de proef willende stellen, dezen zijn schildknaap gezonden, die zijn eigen kleeding en zijn waardigheidsteekenen droeg. Wat we hier aanschouwen is de ontvangst van den nagemaakten Totila op den drempel der abdij van Monte-Cassino. Het miraculeus doorzicht van den heilige ontmaskert onmiddellijk het bedrog, tot groote verbazing van den gezant en zijn schitterend geleide. Verschillende episoden der legende vindt men op deze compositie weer : links worden kinderen door monniken in hun klooster opgenomen, een weinig verder stijgt Totila, kennis van het wonder gekregen hebbend, zelf in persoon van zijn paard, meer naar rechts afbeeldingen van nog andere mirakelen : *de Genezing van een Zieke* of de *Opwekking van een Doode* en *de Genezing van een Bezetene*. In de wolken verschijnen, door engelen omgeven : Christus, de H. Maagd en St. Paulus. Enkele details verraden bij den kunstenaar een volledige kennis der iconografie. Naast den heilige en zijn beide geleiders, op de balustrade van het bordes, zit een merel, ons herinnerend aan den booze, die onder deze gedaante aan den heiligen Benedictus verscheen. Naar men weet is dit stuk, waarschijnlijk omstreeks 1635 geschilderd, door Rubens' erfgenamen ten geschenke gegeven aan Caspar de Crayer, vervolgens, naar men meent, verkocht aan de abdij van Afflighem, toen reeds in het bezit van de indrukwekkende *Kruisdraging*, mede in ons Museum. Bij de opheffing van de kloosters, ging het *Mirakel* over in het kabinet van den heer Schamp van Averschoot te Gent, en in 1840 in dat van den heer Tencé te Rijsel. Bij den verkoop dezer laatste verzameling in 1881, werd het aangekocht door wijlen Koning Leopold II.

In het Museum te Ieperen wordt er een middelmatige herhaling van bewaard. Het boek van Max Rooses levert interessante vergelijkingen wat betreft de figuren en de mise en page. Het *Mirakel van St. Benedictus* is geen schets, maar veeleer een onvoltooid werk.

De compositie behield haar tegenwoordig formaat, doch om de een of andere onverklaarde reden heeft de meester zelf er niet de laatste hand aan gelegd. Van daar het verwarrend gebrek aan eenheid. Onze aandacht wordt door de talrijke elkaar tegenovergestelde partijen te veel verdeeld, een gebrek dat Rubens zelf ongetwijfeld zou hebben verholpen. In ieder geval doen de buitengewone picturale kwaliteiten van het stuk dit spoedig vergeten. Vooral bewonderenswaardig is de ontroerende eenvoud van het gebaar van den heilige en het ontsteld terug deinzen van den nagemaakten Totila en de knappe ineenzetting der beide groepen, de groote verscheidenheid in de verlichting, de krasse tegenover elkaar stelling van schaduw en licht en bovenal door de streelende verscheidenheid der kleuren, waarin Rubens' genie uitdrukking vond, toont zich hier op meer tastbare wijze dan in menig zijner meer voltooide werken.

Een copie van het Mirakel van St. Benedictus door Delacroix, eertijds in de verz. Pereire en later eveneens in het bezit van wijlen Z. M. Leopold II, bevindt zich thans mede in onze verzameling. Als gelukkig gevolg eener schikking tusschen de dochters des konings en den Belgischen staat, is onze Brusselsche Pinakotheek met gesloten beurs in 't bezit gekomen van dit kostbare stuk. Een vruchtbare les voor de liefhebbers van vergelijkende studie, — beide doeken zijn op een ezel geplaatst om als dankbaar onderwerp voor onze overpeinzingen te dienen! De heer Fierens-Gevaert, heeft hiervan welsprekend getuigd in een onlangs verschenen artikel in het *Journal de Bruxelles*, dat beter zou verdienen dan de vluchtige aandacht, die aan dergelijke berichten gemeenlijk wordt gegund ([1]). « Désormais » schrijft hij « nous écouterons Delacroix nous dire à quel point Rubens le fanatisait ». Hij beschreef welsprekend het romantisch karakter der talrijke schetsen naar den Antwerpschen meester, waar de onuitputtelijke « verve » van den franschen schilder zich op inspireerde.

De zaal de Grez is onlangs verrijkt met twee portretten van Dietrich van Muyssen-

[1]) Dit artikel werd overgenomen in *L'Art Moderne* van 26 Juli 1914.

bergh en zijn gade, met stamwapens versierd, van 1627, respectabel werk, dat aan Michel Mierevelt wordt toegeschreven. In het Moderne museum zijn de stukken aangekomen die door het Belgisch gouvernement waren aangekocht op de Gentsche wereldtentoonstelling van 1913. De hedendaagsche Fransche school is vertegenwoordigd door *le Sidaner : Blanke Tuin*, volgens zijn titel bijna monochroom in een zachte gamma van verslenste groenen, bloemen en tuilen door de open gebeitelde balustrade heen, — een geschikt plekje voor een dichter en zijn droomen — en we begrijpen waarom Emiel Claus een voorkeur heeft voor deze voorname schilderwijze. Het door België geleverde contingent is minder aantrekkelijk. André Cluysenaer's *Moeder en Kind* voegen nog iets toe bij de elegante banaliteit der mondaine portretten. De *Avond* van van Holder, is eigenlijk niet meer dan een knap ding, met op die kalme aangezichten het violette schijnsel eener omkapte lamp. Van Franz Charlet: *Het Huisgezin van den Burgemeester,* de burgemeester zelf met een buitenmate hoogen hoed. Verder een *Schipbreuk* van Ed. Farasyn — een verweerde kerk, in een zwaar nachtelijke atmosfeer, wat ruw en rauw van toon, het *Jonge Meisje* van Lemmen dat 't voorrecht heeft, van het eenige hier aanwezige naakt te zijn, komt slecht overeen met de zware, gele massa van den *Slag van Lepanto.* Het schandaal onzer installaties van moderne schilderkunst, neemt bedroevend groote afmetingen aan en het zou den oningewijden bezoeker onzer inrichtingen voor moderne kunst moeilijk vallen, om zich een goed denkbeeld te vormen van onze levende kunst, indien hij enkel afging op de onsamenhangende brokken die hij in de zaal voor tijdelijke tentoonstellingen opeen getast vindt.

In het museum van den Cinquantenaire begroetten we met blijdschap de langverwachte Egyptische verzameling van wijlen Koning Leopold II, een benijdenswaardige aanwinst voor de Pharaonische afdeeling van Jean Capart! Men heeft erg moeten passen en meten om de kolossale sarcofaag en het imposante zitbeeld onder dak te brengen. Onder al die mooie, gepatineerde voorwerpen, merkten we verder nog op een obeliskvormige stela en onderscheidene fragmenten. In den tegenover liggenden vleugel, hoeft men niet langer door de hall der afgietsels, maar komt door een heel gemakkelijken ingang naast de arcade, direkt in de rondloopende galerijen. Daar vinden we alle verschillende voorwerpen van kunstnijverheid bijeen. De mooie zerk in zwart Dinanteesch marmer, in 1604 door Oger de Louchin, abt van St. Maarten te Luik opgericht ter eere van bisschop Reginard († 1036) reeds in een voorgaande kroniek door mij vermeld, troont hier tusschen twee votiefmonumenten van arduin. In het midden, onder glas, de Maagd met het Kind, groep uit Henegouwen afkomstig, Fransch werk uit de XIVe eeuw. Dáar recht tegenover herinnert het Doorniksche bas-relief *de Begrafenis van den Kloosterbroeder Jean Fiefvés* aan de stichting van het genootschap : « de Vrienden der Musea ». Tegen de wanden een afwisseling van beeldhouw- en tapijtwerk *(de Voorstelling in den Tempel*, de *Slag bij Roncevaux*, het *Scheeren der Schapen, Het gezin der H. Anna),* het beroemde altaarstuk van Jan Borman, *de Martelie van St. Joris* (1493), uitgevoerd voor de Leuvensche handboogschutters, dat vol majesteit tegen den achterwand eener kleine nevenzaal troont. Verderop een heele reeks altaarstukken, uit Auderghem, Piétrain, Libramont en Wambeke, verder kasten, koffertjes, ivoorwerk, boekbanden, houtsneewerk, aardewerk en porcelein. Zoo komt een deel onzer schatten ten minste eindelijk aan het licht! Hoewel slechts voorloopig, is alles nu toch behoorlijk ondergebracht — want de algeheele verhuis der verzamelingen naar de zijde der Nerviërslaan behoort meer en meer tot de onwaarschijnlijkheden.

Juli 1914. P. BAUTIER.





:-: :-: DEN HAAG :-: :-:



USEUM HET MAURITSHUIS TE 'S GRAVENHAGE & AANWINSTEN ~ Het Koninklijk kabinet van Schilderijen « het Mauritshuis » te 's Gravenhage mag het jaar 1914 wel boeken als hoogst belangrijk in zijne geschiedenis. Dit museum toch, zag zich door de Regeering den ganschen aankoop toegewezen uit de vermaarde Haagsche verzameling Steengracht, welke den 9en Juni 1913 te Parijs in de « Galerie Georges Petit » geveild werd. De aankoop bestaat uit vijf uitgezochte meesterwerken van zeventiend' eeuwsche Hollandsche schilders :

Job Berckheyde (1630-1693), « Grachtje te Haarlem » ;

Gerard ter Borch (1617-1681), « Moederlijke zorgen » ;

Meindert Hobbema (1638-1709), « De twee Watermolens » ;

Isack van Ostade (1621-1649), « Varkensdrijver » ;

Jan Steen (1626-1679), « Vroolijk gezelschap ».

Hierbij komt dan nog — misschien het mooiste van al — het grandioos, levensgroot « Jongensportret », door *Jacob Backer* (1608-1651), aangekocht voor rekening van Mevr. Rose Molewater te 's Gravenhage en door deze dame aan het Mauritshuis geschonken, waar het sinds Juli ll. mede is ondergebracht. Dit werk was een der voornaamste stukken uit de verzameling Steengracht en behoort tot de kostelijkste voortbrengselen der Hollandsche portretkunst. Geschilderd in buitengemeen delikaat afgewogen, grijze tonaliteiten, waarmee het levende, roomige wit van den geplooiden kraag en de lenig doorschilderde vleeschpartijen van hoofd en handen in prachtigen samenklank zijn, is dit jongensportret in zijn rustigen, vasten bouw, gracievolle belijning en hoogst-voorname, toch zoo gansch onbenepen voordracht, voluit een waarachtig meesterwerk. (Doek, ovaal 94×71 c. M. Geteekend, rechts : J. De Backer 1634). Dit schilderij werd overgenomen voor den prijs van frs. 76,000.

De vijf andere hierbovengenoemde kunstwerken werden voor een totaal bedrag van 550,000 gulden aangekocht door de Vereeniging « Rembrandt », die ze den Nederlandschen Staat overdroeg voor 400,000 gulden.

Merkwaardig is het « Grachtje » van Job Berckheyde, broeder van den bekenden schilder van stadsgezichten Gerrit Berckheyde. We vinden dit paneeltje (46×39,5 c. M.) in den Parijschen veilingscatalogus vermeld als een « Delftsch » grachtgezicht, door Gerrit Berckheyde. Het is echter links op een trapje duidelijk gemerkt : J. Beckheyd : 1666, en waarschijnlijk werd hier de « Oude Gracht bij het klein Heiligland » te Haarlem weergegeven. De stillevenachtige beslotenheid van dit stadsgezicht, zoowel als de intiem geconcentreerde belichting, is het eigene, kenmerkende van den Hollandschen binnenhuis-schilder.

We vinden deze zelfde eigenschappen — maar tot hooger peil nog opgevoerd — in het schitterende paneel van Gerard ter Borch « Moederlijke zorgen ». Dit werkje van den fijngeestigen kunstenaar is van zoo eene aristokratische geesteshouding, van zoo een waarlijk voorname reserve, van zulk een strakke gebondenheid, als zelfs voor dezen meester der wijze beheersching, der statievolle vereenvoudiging nog buitengemeen mag heeten. Het onderwerp is zeer gewoon : eene vrouw gekleed in groen fluweel, met pels bezet overjak en rooden rok, kamt zorgzaam het haar van een klein meisje, dat achterover tegen haar knieën leunt en een appel in beide handen klemt. Maar dit eenvoudige gegeven heeft ter Borch hier behandeld met een pittigheid van waarnemen, die, bij alle breedheid van voordracht, voerde tot eene verrassende phychologische scherpte, vooral in de uitbeelding van het aandachtige toezien der moeder, haar handbewegen, de lijdzame houding van het kind, zijne oogen en handen.

Dit paneeltje, groot 33×29 c. M. werd aangekocht voor frs. 305,000.

« De twee Watermolens » van Meindert Hobbema (Doek : 87.7×126 c. M.), een werk in fijn zilverigen toon, behoort mee tot het

mooiste wat we van dezen meester kennen. Klaar en blank geschilderd, is dit van een koele, sterke weidschheid, van eene opene, volkomen gelijkmatige kleurspanning.

Deze schilderij is rechts onderaan geteekend : M. Hobbema en werd verkregen voor frs. 286,000.

Ofschoon de « Varkensdrijver » van Isaak van Ostade mij persoonlijk het minst belangrijke in deze groep meesterwerken toeschijnt, vooral om het ietwat procédé-achtige in den schildertrant, zoo is dit paneeltje voor den 23-jarigen schilder (27×25 c. M.; links beneden geteekend : I v ostade 1644.) zeer zeker toch wel het meest karakteristieke en aantrekkelijke staal, dat we van hem in ons land bezitten. (Gekocht voor frs. 26,000).

Tenslotte is de vermaarde groote Jan Steen dezer kollektie (doek : 134×163 c. M.) een der kompleetste en meest-vertegenwoordigende schilderijen, die we van dezen grootmeester der jolige ironie kennen. Zoowel om zijne geniale kompositie, als om de zorgzame, toch gulle en ruime schildering, om de pittige teekening, als om het rijpe, volle koloriet is dit doek (geteekend : J. Steen fest.) een meesterwerk. Het bracht den prijs van frs. 375,000 frs. op.

Zeer zeker vormen deze schilderijen dus eene aanwinst, die het gehalte der Mauritshuisverzameling aanmerkelijk verhoogt.

Voor de literatuur over dezen « Steengracht-aankoop » verwijs ik, behalve naar het reeds in de Juli-aflevering van « Onze Kunst » besproken artikel van Prof. Dr. W. Martin in het *Bulletin*, naar den catalogus van de tentoonstelling dezer schilderijen, door de Vereeniging Rembrandt, in het Stedelijk Museum te Amsterdam (25 Aug. tot 14 Sept. 1913) ; voorts naar de jaarverslagen der Vereeniging Rembrandt, over 1912 en 1913, en naar een artikel van ondergeteekende in « Eigen Haard » van 6 Juni 1914, waarin de aankoop en plaatsing uitvoeriger besproken worden.

Frans Vermeulen.





EUGÈNE SMITS : Roma.
(Volgens een schets in het bezit van den heer Hertz, te Brussel).

EUGÈNE SMITS

KUNSTSCHILDER (1826—1912)



UGÈNE SMITS stierf te Brussel den 4den December 1912. Allen die den voornamen grijsaard kenden en het nog veel grooter aantal van hen die dezen rasschilder bewonderden, weten welke plaats hem toekomt in de Belgische School der negentiende eeuw.

Die plaats is op den eersten rang!

Niettemin was Eugène Smits bij de groote menigte nooit heel bekend. En onder de voormannen onzer exposities werd hij nooit geteld, want deze tegelijk zeer fiere en zeer bescheiden kunstenaar heeft nooit het luid klinkend succes gezocht.

Hij bezat vrienden — en vrienden met de edelste en zeldzaamste eigenschappen, maar *kameraden* in de ateliers of bij *de Pers* heeft hij nooit gehad.

Overigens is Smits, hoog bejaard, na een langen en bescheiden schemertijd gestorven.

En in zijn schuilhoek heeft hij eenigszins vergeten geleefd.

De berichten bij zijn overlijden hebben voor de eerste maal onder het groote publiek verspreid : de hooge meening die zijn kunstbroeders — de beste beoordeelaars immers? — de kritiek en een keur van liefhebbers aangaande hem hadden.

Vooral merkte men op een artikel in het *Journal de Bruxelles* onderteekend « Erasmus ». Deze schuilnaam verbergt geenszins den persoon van

den heer Ernest Verlant, Algemeen Bestuurder der Schoone Kunsten en aan het initiatief van dezen hoogen beambte dankt men zekere officieele onderscheidingen, die de laatste levensjaren van den ouden meester hebben verzoet. (1)



PAUL DE VIGNE: Eugène Smits.
(Kon. Museum, Brussel).

Aan het eind van dit stuk geven we een vertaling van dit artikel, welke velen onzer lezers ongetwijfeld aangenaam zal zijn, want slechts weinigen lezen doodsberichten in de dagbladen.

En aan de jongeren onder ons — schilders en beeldhouwers natuurlijk uitgezonderd — zijn vooral de vroegere werken van Smits onbekend.

Zijn prachtig doek : *De gang der Jaargetijden*, in het Museum te Brussel, getuigt wel van de hooge kunde van den meester. Maar onze musea worden zoo schaars bezocht !

Hebben we, toen Smits gestorven was, geen dagbladschrijvers — deze zijn nog te vergeven — maar zelfs een aankomenden kunstkritikus aan een onzer groote bladen, gezien, die Eugène Smits met Jakob Smits verwarde, den meester van den *Gang der Jaargetijden* met dien van het *Symbool der*

(1) Aankoop van verschillende zijner werken door den Staat, bevordering tot Kommandeur van de Leopoldsorde, enz. (24 November 1911).

Kempen en die van die beide, totaal disparate persoonlijkheden, een soort van hybridisch monster had gemaakt !

Hoe het zij, de groote menigte vernam bij éen en dezelfde gelegenheid,



GUSTAVE RICARD : Portret van Eugène Smits.
(Kon. Museum, Brussel).

den naam van Eugène Smits en het bericht van zijn dood ! Het zij dus niet overbodig om hem hier nog eens te herdenken, om te spreken over den kunstenaar en zijn kunst en nieuwe bewonderaars voor hem te winnen (¹).

Eugène Smits was te Antwerpen geboren in 1826. Hij stamde uit een deftige burgerfamilie. Zijn vader was, gedurende de kindsheid van onzen meester, Gouverneur van Luxemburg. Eugène ontving eene ernstige opvoe-

(¹) Een belangrijke afdeeling op de tentoonstelling van « Kunst van Heden » (Antwerpen, 22 Maart-20 April 1913) was aan het *Œuvre* van Eugène Smits gewijd, bestaande uit een keuze uit de Musea van Antwerpen, Brussel en Elsene en uit verschillende particuliere verzamelingen, terwijl ook de Koninklijke Maatschappij voor Schoone Kunsten te Brussel, herhaaldelijk werk van Eugène Smits tentoonstelde, o. a. op het Lentesalon van 1913.

ding, later zorgvuldig door hem zelf gecompleteerd. Zijn intellectueele beschaving was veelzijdig en verfijnd. Hij dacht over de ernstigste vraagstukken na, vormde zich idealistische overtuigingen en gaf uiting aan een verheven vorm van geloof.



EUGÈNE SMITS : Italiaansche.

In zijn jeugdjaren reisde hij veel. Een lang verblijf in Italië, Holland en Parijs, vormde zijn smaak, leidde zijne studies en ontwikkelde zijne liefde voor de schoonheid.

Want gedurende heel zijn lange leven, gebruikte Smits zijn penseel enkel voor de vertolking van het schoone en de door hem geschilderde exemplaren van het menschenras vormden een keurbende. Gaf hij de natuur weer, hij wilde ze getooid met al den toover van licht en kleur, en door grootsche lijnen en harmonieuse omtrekken veredeld. Hij bewonderde de losse, vrije houding van dieren, den frisschen glans van bloemen, de rijke pracht van vruchten.

En ten einde alles wat Smits van gedachte en kunst — van traditie ook — heeft weten te concentreeren in doeken als *Roma*, de *Gang der Jaargetijden*, *Geluk en Ongeluk*, het *Oordeel van Pâris* en zooveel andere, om hun afmeting minder belangrijke werken op den waren prijs te doen stellen, verklaar ik eerst het karakter van den mensch.

Hij, die we gekend hebben, was een groote grijsaard, waardig en gelaten, bescheiden levend in zijn nederig huis en die zich nooit beklaagde. Maar van af den glans van zijn debuut tot aan die resignatie, welk een opvolging van teleurstellingen had hij gehad !

De aandacht door Smits' groote compositie gewekt, had hem de bestelling van eenige werken van monumentalen omvang moeten verzekeren waarin hij zou hebben gegeven de volle mate van zijn stijl, van zijn verbeel-

ding, zijn elegantie, zijn bekoring, en vooral van zijn schoone schildergaven.

Maar deze wijding werd aan zijn talent ontzegd! Hoezeer moeten we het betreuren!



EUGÈNE SMITS : Antonio.
(Eig. van Mevrouw Maurice Pauwels, Brussel).

Smits deed ook nooit den geringsten stap om zich zelven recht te doen weervaren, om zich een werk te zien opdragen, dat hem waardig was. En indien hij in zijn innigst wezen eenige bitterheid heeft gevoeld om zich handiger mededingers te zien voortrekken, zoo heeft hij dit toch nooit gezegd.

Een kunstenaar, die doeken als *Roma* en den *Gang der Jaargetijden* gegeven had, zou, ware hij b.v. Franschman geboren, in zijn land bestellingen hebben gevonden, waardig aan de plaats die hem toekwam.

Maar de jaren gingen voorbij. Smits schilderde allerbekoorlijkste « salonstukken ». En toen de droeve grijsheid kwam en het stellig te laat was om



EUGÈNE SMITS : « Santa Lucia ».
(Eig. van den heer Peemans, Brussel).

nog hoop op een uitgebreide onderneming te koesteren, behield hij zijn vredige sereniteit.

Een menschenhater werd hij niet. Ongeschonden bewaarde hij zijn vereering voor kunst en schoonheid. En aan zijn stuk *Hulde aan de Schoonheid,* heeft hij zijn laatste inspanning en zijn laatste krachten gewijd.

Zijn vrienden hadden voor hem een glorierijker, stralender eind van zijn loopbaan gewenscht. Hij stelde zich met een bescheiden schemerlicht tevreden, vermooid door lectuur en den omgang met vrienden. En hij ging



EUGÈNE SMITS : DE GANG DER JAARGETIJDEN.

voort, met zijn breedheid van blik, zijn goedheid, zijn edelmoedig gevoel, belang in alles te stellen.

En ik weersta niet aan den lust om hier enkele trekken van hem mee te deelen, die hem zoo levendig teekenen. Ziehier een karakteristieke anecdote, zooals ze mij door verscheiden zijner vrienden werd verteld :

Smits was eens tamelijk vroeg uitgegaan, toen hij, onverwacht teruggekomen, een lijkwagen, omringd door gapende buren, vóor de open deur van zijn huis zag staan. Hij begreep er niets van, vroeg wat er gebeurde — voelde zich tamelijk belachelijk dat hij 't niet wist ! Stel u in zijn plaats ! Maar hij kreeg geen dan vage, ontwijkende antwoorden. Toen hij in het voorhuis trad, vond hij daar zijn oude dienstmaagd in tranen. Het was eene oude vrouw, die hem sedert jaren, grommig, maar eerlijk had gediend. En onder snikken bekende ze hem, dat ze buiten zijn weten haar zoon, die bij den troep was en ziek geworden, in huis had gehaald en dat hij den vorigen dag aan « de kinderpokken » was gestorven.

Ze had gehoopt om deze droeve gebeurtenis en zelfs de begrafenis voor haar meester te kunnen verheimelijken. Eén oogenblik kreeg Smits het te kwaad. Maar hij bedacht zich en zei toen enkel zacht : « Ge hadt me dat moeten zeggen, maar laat ze even wachten, ik ga mee ».

En hij liep naar boven om een behoorlijken jas aan te trekken, een hoogen hoed op te zetten en hij leidde den dooden soldaat tot aan het graf. — Toen hij terug kwam vond hij zijn heele huis overhoop gehaald door den ontsmettingsdienst. Hij ging dus maar zoo lang met zijn oude gedienstige in een hotel, hield haar drie dagen lang trouw gezelschap, deed alles wat hij kon om haar te verstrooien, nam haar zelfs mee uit rijden !

En nog dit : Smits had een vriend, die buiten en behalve een klein traktement, in 't bezit was van een aardig fortuintje — een 12.000 franks rente.

Die vriend wist heel goed dat Smits zich geenszins had rijk geschilderd, en dikwijls in groote geldverlegenheid zat. Daarom wilde hij hem een stuk afkoopen, *Geluk en Ongeluk*, naar ik meen, waarvoor hij 4000 frank had gevraagd. Maar de schilder weigerde. « Mon cher, » zei hij, « quand on a une quinzaine de mille francs pour vivre, on ne consacre pas plus du quart de son revenu à se payer un tableau ». En hij wou er verder nooit van hooren ! Kort nadien stierf de vriend en benoemde Smits tot zijn eenigen erfgenaam. Voor den schilder was dat fortuin het beloofde land. De onafhankelijkheid, de vrijheid van zijn werk verzekerd, de hoop op volvoering van altijd gedroomde reisplannen : Venetië, Rome, Florence — en weer eens een langen tijd in Parijs !

Maar de erflater had « rechte » erven, die luide hun teleurstelling uitten.

En toen weigerde Smits heel eenvoudig de erfenis ! — omdat het hem natuurlijk scheen — zonder er met iemand over te spreken, zonder ook maar één oogenblik te denken, dat dit een weinig « heldhaftig » was geweest !

Zoo zou ik nog verscheiden trekken kunnen vertellen, mij overvloedig door Smits' vrienden meegedeeld, zooals zij mij zijn brieven en andere schriften toevertrouwd hebben, om des te beter den uitzonderingsmensch, die hij was, te doen kennen.

Smits behoorde tot die intellectueele elite, wier leden elkaar als bij instinct vinden en herkennen. Hij was zeer bevriend met groote kunstenaars als : Diaz, Ricard, Isabey, Jongkind, den beeldhouwer Paul de Vigne en vele anderen. Ook onderhield hij een jaren lange vriendschap met Octave Pirmez, een der voorloopers onzer Belgische literatuur.

Ons was Octave Pirmez bekend als een eenigszins droefgeestig schrijver, met grooten rouw in 't hart over een ontijdig gestorven broeder. De schrijver van *Rémo, les Fueillées, Heures de Solitude,* heeft met Smits van zijn jeugd af eene lange correspondentie, over een groot aantal jaren loopend, gevoerd.

Ik heb heele pakken brieven van Pirmez doorlezen, zorgvuldiglijk door zijn vriend bewaard. Deze zijn in zeer uiteenloopend schrift, dan eens hellend en fijn, dan recht en zwaar, met een slechte pen vol inkt geschreven, dan met microscopische vliegenpootjes getrokken, dan weer in lange, zenuwachtige regels ver uit elkaar.

De oudste van die brieven werpen een onverwacht licht op de figuur van den schrijver. Ze vertoonen hem als een geweldig jager, eenigszins zinnelijk, een schijntje egoïst. En zijn jeugdportret (1), nagelaten door Smits, bevestigt deze diagnose : een intelligent gezicht met dikke, roode lippen, een zinnelijke neus en groote, glinsterende oogen.

Maar bij 't chronologisch doorbladeren van die brievenreeks, merkt men alras dat de toon verandert.

De werkelijkheid van 't leven, moreele beproevingen, wellicht ook de invloed van Smits, die zoo innig en eenvoudig « goed » was, verzachten eerst en wischten vervolgens het Epicurisme der vroegere jaren uit.

Men meene echter niet dat deze brieven van « elkaar alles vertellende » kameraden, van a tot z belangrijk zijn voor derden, in wier handen ze vallen.

De nieuwtjes over verwanten en wederzijdsche vrienden, plannen voor reisjes en gezamenlijke tochtjes, actueele geschiedenisjes, hebben geen plaats in een anthologie, maar zoodra er sprake is van Bancel, van Victor Hugo, dien de beide vrienden te Brussel zagen, wordt het reeds belangrijker.

(1) Na den dood van den kunstenaar aangekocht door den Staat.

En soms, hier en daar, verandert en verheft zich de toon. Pirmez, wiens gezondheid is verslecht en die diep is geschokt door den dood van den



EUGÈNE SMITS : Portret van Octave Pirmez.
(Eig. van den Belgischen Staat).

geliefden broeder, keert tot zich zelven in en geeft zijn gedachten over liefde, letterkundigen roem en over den dood, die ons met één vleugelslag, hoog boven de aardsche nietigheden verheffen ! En hier geeft hij blijk van hooge resignatie, van zielegrootheid en van ware gedachtenadel.

Om den toon dezer correspondentie duidelijk te maken, volge een uittreksel uit een reeds zeer ouden brief uit Acoz, gedagteekend van 10 Maart 1862.

Na te hebben uitgelegd dat de begeerte als moreel voldoeningselement de voldaanheid overtreft, schrijft Pirmez :

« Toi-même, mon cher Eugène, que fais-tu d'une toile parachevée?
» Tu la retournes à la muraille.

» Eh bien le bonheur n'est pas ailleurs qu'en le désir, celui-ci réalisé, la
» joie se retourne à la muraille. »

Mocht de briefwisseling tusschen alle vrienden door dergelijke glanslichten overstraald worden !

De antwoorden, d. w. z. de brieven van Eugène Smits aan Octave Pirmez, heb ik tot mijn spijt niet gelezen, maar wel nam ik inzage van een groot aantal brieven van den schilder aan anderen. Hieronder zijn er allerbelangwekkendste. Smits heeft een eigenaardige manier om de eenvoudigste, leukste dingen kort-vriendelijk schertsend, maar raak te zeggen, op een toon, die een teer-fijne gevoeligheid verbergt en soms geeft hij in drie woorden op de dingen een heel anderen kijk.

Vele brieven zijn met amusante schetsen geïllustreerd. Onder die van Pirmez zijn dikwijls karikaturen, « fratsen », van iemand die niets van teekening of proportie kent, maar gevoel heeft voor charge.

Het volgende heb ik uit een der allerlaatste brieven (ongedateerd) van Eugène Smits geknipt :

« Chère Madame, (1)

» Je suis triste que ce soit votre santé qui vous ait empêchée de venir me
» voir; cependant je croyais que j'étais aussi triste qu'on pouvait l'être, je
» suis probablement en train de devenir aveugle. Je puis encore écrire
» parce que je sais ce que j'écris et qu'il n'y a rien à déchiffrer, mais je ne puis
» plus lire; demain peut-être je ne pourrai plus écrire et j'en profite, dans la
» crainte de la cécité complète ».

Kan men met grooter eenvoud iets aangrijpenders zeggen ?

En dit uit een, een weinig ouderen, ook tijdens ziekte, geschreven brief (31 Maart 1912) :

« Chère Madame, (2)

» J'ai reçu votre bonne lettre. Moi je pense plus souvent à vous que je ne
» vous écris. Je suis heureux que votre séjour à la campagne ait si bien
» commencé ; mon horizon à moi n'est pas si beau, cependant j'ai un arbre
» devant ma fenêtre, que je regarde souvent. Il n'a plus la rigidité qu'il avait
» en hiver, il s'enveloppe d'un léger manteau de jeunes pousses que le soleil

(1) Brief aan Mevrouw Rouffart.
(2) Brief aan Mevrouw Rouffart.

» fait parfois scintiller ; il est traversé tantôt par des nuages gris ou roses et
» tantôt par de petits oiseaux d'un vol plus rapide ; chez lui les merles sont
» les plus grands seigneurs, à moins qu'un pigeon fatigué s'y repose. Oui,



EUGÈNE SMITS : Het Oordeel van Pâris.
(Eig. van den heer G. Rahlenbeck, Brussel).

» Madame, je pense plus souvent à vous que je ne vous écris, mais à la fin du
» mois de mai très prochain j'aurai vécu 84 printemps, printemps suivis de
» terribles hivers et qui m'ont laissé comme une épave fatiguée du peu de vie
» qui lui reste, plus fatiguée que mon pigeon de tout à l'heure. Ce qui
» m'oblige à terminer ici la longue épitre de votre dévoué serviteur. »

Eugène Smits heeft mede heel persoonlijke gedachten en nota's nagelaten, die een duidelijk licht werpen op zijn esthetische concepties.

Enkele trouwe vrienden van den schilder bezorgen met piëteit een keuruitgave van zijn nagelaten geschriften ; de quintessentie er van zal voor vergetelheid worden bewaard — er wordt een, op weinig exemplaren getrokken prachtuitgave van voorbereid : — een bescheiden gedachtenis, zooals de meester zelf zich die zou hebben gewenscht.

Hieronder enkele zijner gedachten :

« Il faut, pour qu'une œuvre d'art soit très belle, qu'elle touche au rêve
» par un côté. »

« On ne peut, en peinture, rendre la nature que par interprétation ;

» art et artifice sont des mots qui ont la même origine. On ne peut *tout* » rendre et il faut choisir... »

« C'est dans ce choix que ce révèlent les grands artistes, tous différents » mais tous semblables » par les grands côtés » de l'art : élévation de » l'esprit, science et dé» licatesse de l'œil. »



EUGÈNE SMITS : De dame met den Spiegel. (Eig. van den Heer X).

« La peinture est » une vision de la natu» re, non une copie ser» vile. »

« Je tiens plus à » mes convictions qu'à » mes tableaux. Si ceux» ci sont mauvais je » puis toujours espérer » en faire de meilleurs, » mais si mes idées sur » l'art sont fausses mon » talent est empoisonné » dans sa source. »

En eindelijk nog dit : *Adieu,* eenvoudig, maar volmaakt prozagedichtje :

« Te rappelles-tu, lorsqu'après de longues heures passées ensemble, nous » nous étions enfin dit *Adieu ;* tu partais, mais c'était pour réapparaître » soudain et nous serrer une nouvelle fois dans nos bras.

» Aujourd'hui tu ne viens que pour me dire *Au revoir* et je vois dans » tes yeux l'ennui que te cause ce cruel moment,

» Pars donc, qu'une vaine pitié ne t'arrête pas. Je peuplerai ma solitude » de ton souvenir et je pourrai encore te voir me sourire comme tu me » souriais autrefois. »

*
* *

Men begrijpt hoeveel een persoonlijkheid van deze kracht aan ernstige emotie neer heeft moeten leggen in zijn wél overlegde en innig doorvoelde kunst.

Met een edele, aantrekkelijke verbeelding begaafd, was Eugène Smits tegelijk een eerbiedvol vertolker van de natuur. Vol nederigheid tegenover



EUGÈNE SMITS : Venetië
(Kon. Museum, Brussel).

de schoonheid der schepping, verraden zijn minste werken zijn vurig streven, zijn naïeve zorg om 't « goed te doen ».

Zóo kon hij verouderen, zonder te verminderen, al zou zijn hooge leeftijd in 't eind zijn vingeren doen verstijven en zijn arm verzwakken. En niettemin bleef hij groot door de bekoring van zijn verstand, zijn ultra-verfijnde beschaving en vooral door zijn goedheid, zijn hartstochtelijk kunstenaarshart.

De stoffelijke volmaaktheid van zijn techniek heeft echter gedurende geen enkele periode van zijn leven het hoofdelement gevormd van het talent van Smits.

Zijn uiterlijk, zooals 't ons door verschillende kunstenaars geschetst is, was hiermee niet in tegenspraak.

Het aantrekkelijkst is het portret van zijn intiemen vriend, Gustave



EUGÈNE SMITS : Het Meisje met de Pop.
(Geschenk van den heer Fritz Toussaint aan het Museum van Elsene).

Ricard, die sedert een twintig jaren van een aanhoudend wassenden posthumen roem geniet. Zijn uiterst verfijnde kwaliteiten als schilder en als psycholoog verklaren voldoende zijne hooge plaats in de Fransche schilderschool van de 19e eeuw.

Dit portret werd bij den verkoop na Smits' overlijden voor het Museum te Brussel aangekocht door den Belgischen Staat.

Die verkooping was opmerkelijk. Er waren daar niet anders dan artisten, letterkundigen, bescheiden liefhebbers, weinig kooplui, trouwens Smits' kunst viel moeilijk te « verhandelen ».

Men zag er twee jeugdige leerlingen der academie van Schoone Kunsten, tegen elkaar opbiedend om 't bezit van enkele, overigens delicieuse studies.

Het Brusselsch Museum is mede in 't bezit van een mooie buste van



EUGÈNE SMITS : Ariadne getroost : Ontwerp voor een plafond. (Kon. Museum, Brussel).

Eugène Smits door Paul de Vigne. De schilder gaf het op een schoonen dag ten geschenke aan den Belgischen Staat, om den grooten beeldhouwer te vereeren wiens vriend hij was geweest, met dien eenvoud zonder bijgedachte, die hij overal inlei. Maar het was niet zijn wensch dat zijn naam genoemd werd of in letteren van goud op het voetstuk gegrift. De enkele vermelding « Buste van een schilder door Paul de Vigne », scheen hem voldoende. En hij gaf niemand te kennen dat een vergoeding in den vorm van een bestelling of eervolle onderscheiding welkom zou zijn geweest. De schilder Lucien Wollès heeft mede de trekken van den veel ouder geworden Smits voor ons bewaard.

Het eerste werk, waarmee Smits de aandacht der liefhebbers trok, was zijn groot doek *Roma*.

Het is het meesterwerk van zijn jeugd, opgevat en uitgevoerd te Rome. Het heeft iets van een bas-relief, toonend in 't verkort, als geconcentreerd,



EUGÈNE SMITS : Plafond voor een boudoir.
(Kon. Museum, Brussel).

het Romeinsche leven op den Pincio, met op den achtergrond een gezicht op den Monte Mario.

Het werk is superb van koloriet, tegelijk krachtig en fijn, van een ernstig, volgehouden stijl. Het maakt deel uit van de koninklijke verzamelingen in het paleis te Brussel.

Later gaf Smits den *Gang der Jaargetijden*, voldragen vrucht zijner peinzende rijpheid. (Museum te Brussel).

Sprekend in naam der Academie bij de baar van den Meester, heeft Fernand Khnopff dit stuk op de volgende wijze beschreven : [1]

« La *Marche des Saisons*, cortège harmonieusement rythmé dans lequel » la jeunesse fleurie du Printemps, enveloppée de voiles rosés, salue gracieu- » sement la pâleur triomphale de l'Été qui s'avance, calme, sous l'or de son

[1] Smits gaf mede een herhaling van dit stuk in waterverf. (Verz. A. Vauthier, Brussel).



EUGÈNE SMITS: GELUK EN ONGELUK (naar het gedicht van Heinrich Heine).

(Kon. Museum Antwerpen; niet tentoongesteld).

» chapeau de paille, » devant la sérénité » bleue d'un ciel splen- » dide.

» L'Autômne ap- » porte ensuite la som- » ptuosité de ses rou- » ges cuivrés, sonores » comme des fanfares. » Et l'Hiver paraît en- » fin, dans des drape- » ries de deuil. Mais sa » vieillesse n'est pas » méprisée car un être » jeune l'accompagne » doucement de son » dévouement discret.»

Onder de belangrijkste werken van Eugène Smits noemen we dan verder nog :

Het *Oordeel van Pâris* (¹), een stuk van somptueuse en klare kleurenharmoniën, waarvoor het niet overdreven is om de meesterlijke doeken van Tintoretto in herinnering te brengen o. a. : de versiering van de zaal van het Anti-collegium in het Paleis der Dogen.



EUGÈNE SMITS : Perdita.
(Eig. van den heer Barella, Brussel).

Verder *Geluk en Ongeluk*, geïnspireerd op Heinrich Heine :

Het Geluk is een jong meisje, dat ons in 't voorbijgaan een kus toewerpt en verdwijnt, de Zorg is een oude vrouw, die naast ons bed zit en kousen breit.

(¹) Verzameling van den heer Rahlenbeck te Brussel.

Dit is een onderwerp geheel in den smaak van Smits, dat hij in een dof en zeldzaam doch prachtig kleurengamma, heel karakteristiek behandeld



EUGÈNE SMITS : Othello.
(Eig. van den heer Paul de Reul, Ukkel).

heeft. De blondheid van het vleesch, het zwart van het kleed, de verkrenkte rozen der draperieën vormen het overheerschende accoord. De figuur van het jonge meisje, symbool van het Geluk is exquis van waardige kuischheid en gratie. Dit stuk, eenige jaren geleden aangekocht door den Staat [1] en afgestaan aan de Stad Antwerpen, geboorteplaats van Smits, heeft nog geen plaats in het Museum aldaar mogen vinden. De aankoop er van is een der groote vreugden aan het eind van 's meesters loopbaan geweest.

De *Jacht van Diana* en het *Plafond voor een Boudoir* in het Museum te Brussel, vertoonen ons de kunst van Smits onder een breeder decoratief aspect, zonder iets van zijn koloriste verfijning te verliezen.

Perdita is een werk op kleiner schaal, dat deel uitmaakt van de verz. Barella te Brussel. Het is groot door zijn stijl en synthetische visie van de schoonheid der vrouw.

[1] Aangekocht op de tentoonstelling van het werk van Smits in het 1ste Lentesalon, ingericht door de Kon. Maatschappij van Schoone Kunsten in den Cinquantenaire, Brussel, Mei 1908.

EUGÈNE SMITS: JONGE VROUW.

(Geschenk van den heer Fritz Toussaint aan het Museum van Elsene).



Ik geef hier nog eens te meer het woord aan Fernand Khnopff. Men zou het niet beter kunnen zeggen :

« Une charmante figurine sur un petit panneau où l'on voit des blonds » carminés, délicieux comme une soyeuse relique vénitienne, et des noirs aux » profondeurs dorées, telles qu'en offrent les plus riches laques du Japon. »

Smits heeft een groot aantal vrouwentypen nagelaten, alle doortrokken van die robuste gratie, van die elegantie van ras, die ze overal dadelijk doet herkennen. Was het niet van eene van deze dat hij de volgende penneschets gegeven heeft :

« Elle n'était pas très belle et cependant adorable. La prunelle très noire » semblait remplir tout l'espace de l'œil entre ses paupières frangées de » longs cils ; sa bouche aux lèvres rouges et fermes respirait la bonté et le » bonheur de vivre et s'harmonisait admirablement au menton un peu gras. » Son oreille, grande pour une oreille de femme, était charmante, nerveuse » et rosée comme un coquillage sous ses cheveux bruns crêpelés. — Très » longue mais de formes pleines elle faisait penser à *Diane reposée.* »

Verder noem ik nog zijn *Meisje met de pop*, een heel interessant stuk, deel vormend van de schenking Fritz Toussaint aan het Museum te Elsene.

De reproduties, bij deze korte nota gevoegd, helaas van hun meest overtuigend element, de kleur, ontdaan, toonen evenwel aan, hoezeer Eugène Smits bij het weergeven zijner verbeeldingen door het penseel schoonheid heeft geschapen ! Zijn composities zijn altijd in volkomen evenwicht. De bevalligheid der vormen, de gracie der houdingen, de harmonieuse en zeldzame kleuren, die zonder er bepaald op te lijken ons de schoonste werken der Venetiaansche school in herinnering brengen, deelen hun een verleidelijke bekoring mee.

Hoe fijn werd dit uitgedrukt door Camille Lemonnier : « La peinture » d'Eugène Smits éveille un goût de volupté langoureuse et noble. Il suggère » le songe, la méditation, le désir, les regrets et l'amour : il aime les parures » royales, les fontaines aux vasques de marbre, les grands parcs aux eaux » dormantes. Son ascendance est chez Titien et Véronèse mais, par moments, » se dégage aussi, perceptible à une grâce simple et mélodieuse, quelque » ressouvenance de Watteau.

» C'est le rêve de la vie qu'il exprima dans des harmonies douces et » ardentes comme des cuivres lointains ; ses œuvres tiennent d'une sorte » d'état d'âme silencieux et nostalgique. »

Hoe juist is dit gezegd !

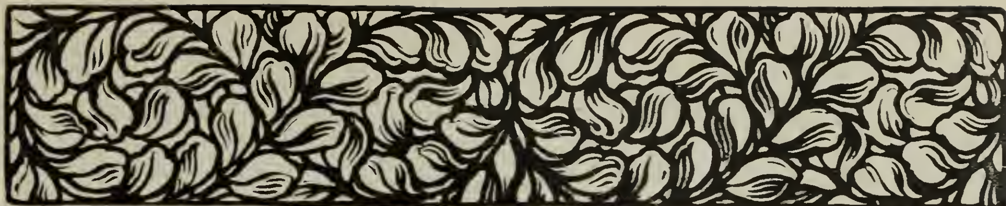
Wanneer we lang een der schoone werken van Smits beschouwen — « qui par un côté touche au rève » — het profiel van een rosse vrouw, een hoekje van een Italiaansch landschap onder een blauwen hemel, een parel-

moeren schouder boven een rose keursje, een zwarte gazen sluier over een blank voorhoofd, voelen we ons door vage indrukken en herinneringen bestormd.

Onder de bekoring van deze stukken vinden we telkens met verteederden weemoed weer iets van den geur die over onze jonkheid heenging, van onze schoone hoop, die met het leven vervloog, als vluchtige verschijningen die in de verre sereniteit van lang verleden zomeravonden ons hart deden kloppen, landschappen als terloops op tooverreizen gezien, de luchthevelingen van het verleden, dat de droefheid van het heden vormt.

PAUL LAMBOTTE.





AANHANGSEL

EUGÈNE SMITS [1]



De dood van een zes-en-tachtig-jarig man kan niet of bijna nooit een verlies zijn en het ware vleierij om van de weifelende schijn van een knetterend nachtlampje, dat al zijn olie in de gestelde uren heeft verbruikt, te spreken als van een groot licht, dat uitgedoofd is.

Eugène Smits was een voortreffelijk schilder en bij zijn dood liet hij geen enkel werk onvoltooid. Sedert jaren schiep hij er behagen in om telkens weer te beginnen en te herbeginnen aan een groot doek *Hulde aan de Schoonheid*, dat hij hertoetste, gedeeltelijk wijzigde, overlaadde, maar het lot van dit werk zijner grijsheid, waar voortreffelijke gedeelten in waren, was reeds lang bezegeld. Smits scheen er geen ander belang in te stellen dan als in een spel, waarmee hij zich met zekere nieuwsgierigheid bezig hield, om te zien « hoe het uitvallen zou ». Zoo heb ik ook van hem, in een hoekje van zijn huis, een stuk met bloemen en accessoires gekend, dat hij op deze manier heeft geschilderd, heel lang, telkens met kleine klikjes verf er bij, al naar zijn luim en lust, en dat toch voortreffelijk is geworden.

De kwaliteiten van den schilder, zijn plaats in onze school, dat wat hij zonder twijfel aan zijn Vlaamsche afkomst, zijn herhaald verblijf in Italië en zijn Fransche relaties dankt, dit alles kan jaren geleden zijn gezegd, naar aanleiding van dat echt realiste en synthetische historiestuk *Roma*, van den *Gang der Jaargetijden*, die schoone allegorie, die niets academisch heeft, en van zooveel zachte, ernstige vrouwenfiguren, die als beelden zijn en als muziek en ook als levende vrouwen, tegelijk rijp en langoureus, bemind met een rustige, vredige, diepe liefde.

Die werken blijven. En men zal ze ons nog eenmaal willen toonen, saamgegroepeerd en dat zal de gelegenheid zijn voor enkele liefhebbers van nuances in de kritiek om ze met zorg te herzien en zonder bijgedachten hun waarde te schatten, hun invloed en hun ontroeringsvermogen, hun betrekkingen tot het tijdvak, waarvan ze de getuigen waren zoowel als tot de kunst van het verleden en de hedendaagsche evolutie, hun oorspronkelijkheid, hun inderdaad eigenaardige mengeling van wél overlegde wetenschap en naïef instinct.

En men zal van dit alles kunnen spreken als van een ouden Meester, van wien men dikwijls niets weet, waarvan men nauwlijks raadt wat voor soort mensch hij was. Laten we heden eenvoudig zeggen, terwijl de echo zijner begrafenis nog weerklinkt, dat Eugène Smits een voortreffelijk mensch geweest is. De vrienden, zeldzaam geworden, die hem wél hebben gekend, beweenen niet zijn dood, het lang verwachte, lang aanvaarde

[1] Als doodsbericht in het *Journal de Bruxelles* van 6 Dec. 1912 verschenen.



EUGÈNE SMITS : Ophelia (teekening).
(Kon. Musea, Brussel).

einde van een zeer moeizaam geworden leven, maar ze herdenken liefde- en eerbiedvol den uitzonderingsmensch dien ze de eer hebben gehad te mogen naderen.

Toen ik hem leerde kennen wás hij al oud, maar nog bedrijvig en vlug. In tegenspraak met de romantische opvatting geloof ik niet, helaas, dat de ouderdom de goedheid doet toenemen. Veel grijsaards verstarren in hun egoïsme; ze zijn autoritair, bemoeiziek, ongegeneerd en als vervuld met een zeker wraakgevoel tegenover hen die achter hen denzelfden weg betreden.

Eugène Smits is niet een dier grijsaards geweest. Geenszins! Als men zag hoe hij zich in de ongemakken van zijn leeftijd schikte, kon men zich voorstellen wat hij in zijn jeugd en zijn rijpere jaren moest zijn geweest. Zijn aangeboren deugden waren zeker solide om zóo aan slijting en roest te weerstaan!

Tot welke hoogte heeft hij het gevoel van zijn eigen waarde gehad? Hij had er van het

EUGÈNE SMITS: ACCESSOIRES.

(Eig. van den heer Barella, Brussel).



redelijke en gepaste gevoel, want hij was een helderziend en zeer verstandig man. Hij was er trots op, in zekere dingen te zijn geslaagd en aanvaardde zonder complimenten een loftuiting, wanneer hij gevoelde dat ze oprecht en zaakkundig was. Hij aanvaardde ze tevens met dankbaarheid, omdat hij er troost en zekerheid in vond. Maar hij bezat geen pretentie, geen ijdelheid, geen begeerte hoegenaamd om zich uit te geven voor wat hij niet was. Is dat niet de ware bescheidenheid? En zoo 't hoogmoed is om zich niet met de ellebogen door het gedrang te willen werken om de menschen niet opzij en zich aan hen op te willen dringen, om niet te zorgen voor zijn eigen reclame, dan was hij in dien zin hoogmoedig. Hij had zich niet kunnen vernederen tot een nuttigen, maar onbevalligen stap.

Veel lieden in zijn plaats en met zijn verdiensten, zouden zich verder hebben vooruit geschoven op den weg van het succes. Eerst langzaam aan is hij tot de ontdekking moeten komen, dat hij den geest van intrigue niet bezat, noch het snelle besluit om een gunstige gelegenheid aan te grijpen. Maar zelfs daarop verhoovaardigde hij zich niet. Hij dankte den hemel niet dat hij niets was verplicht aan die kleine handigheden, aan voordeel aanbrengende bezoeken, aan profitabele vleierijtjes; hij was zooals hij was, zonder er zich zelf dank voor te weten.

In zijn gesprekken, rijk aan herinneringen, toonde hij nooit eenige verbittering of nijdigheid. Hij bezat humor, geestige vroolijkheid, een indulgente filosofie, zonder de minste boosaardigheid. Hij was goedhartig en naïef, zonder ooit dupe te zijn. Zijn passie voor zijn kunst hield hem uitsluitend bezig en voldeed hem geheel. Hij zocht zijn geluk niet in eerzucht of weelde, maar deed zijn best om goed te doen en geen enkel schepsel te kwetsen.

Hij was met de gedachte aan sterven vertrouwd. De Dood is voor hem niet als een verschrikking gekomen. Zijn leven als kunstenaar en als mensch is een voorbeeld geweest.

ERASME.





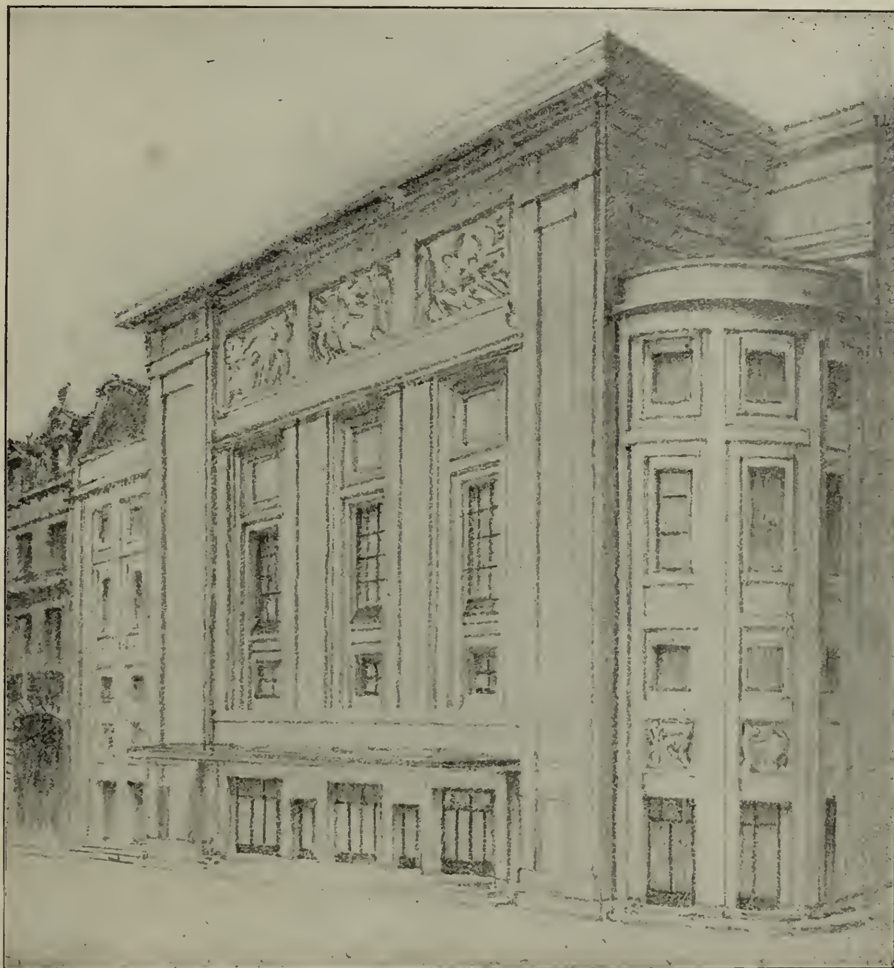
HENRY VAN DE VELDE EN HET « THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES » TE PARIJS



OOR alle publiciteits-organen waarover Parijs beschikt met bazuingeschal aangekondigd, verkreeg de opening van het Théâtre des Champs Élysées, in April 1913, het karakter eener sensationeele gebeurtenis, niet enkel voor de tooneelwereld, maar ook voor de geschiedenis der bouwkunst in de Fransche hoofdstad. De pers, die « alles zegt », was opgetogen : heerlijke en éénige schouwburg, — men kon er van alle plaatsen zien, — en door en door Fransch van smaak, dat spreekt vanzelf. De brochure die uitgedeeld werd om het publiek aan te lokken, legde nadruk op de « formule très simple » waaraan de algemeene opvatting van het gebouw beantwoordde : « confortable et technique anglo-saxons, harmonie du goût français. » Moest men de vermogende clientèle niet aantrekken, wáár ze ook vandaan kwam ? Men deed ook een voordeel uitschijnen, hier voor 't eerst in een grooten Parijschen schouwburg verwezenlijkt : « Aucune place d'où le rayon visuel ne soit pleinement satisfait... une visibilité aussi parfaitement satisfaisante au cintre qu'au parterre. »

Niet enkel zekere dagbladen, wier loftuigingen, naar men weet, zóóveel per regel kosten, maar ook ernstige tijdschriften hieven zegeliederen aan : in de *Gazette des Beaux-Arts* gaf Paul Jamot eene uitgebreide studie over het Théâtre des Champs Élysées, en prees onvoorwaardelijk het bouwkundige werk. Het definitieve plan was gemaakt door Auguste Perret, die het, met zijn broeder Gustave, had uitgevoerd in zijn dubbele hoedanigheid van architect en aannemer. Perret had niet, zooals zekere novateurs, de fout begaan om te vergeten, dat « la simplicité, la raison, la clarté sont le fond solide et permanent de l'esprit national » en om « substituer à l'imitation du passé l'importation de modes étrangères. » Hij had door het voorbeeld bewezen « que l'on peut, que l'on doit mettre en œuvre les procédés de con-

struction moderne et que l'architecte, s'il s'inspire dans les parties comme dans l'ensemble, dans la forme comme dans le décor, des règles qui déter-



Afb. 1. — A. & G. PERRET : Het Théâtre des Champs Elysées, te Parijs. Gevel langs de Avenue Montaigne.

minent la destination de l'édifice et la nature des matériaux employés, sera original et nouveau sans cesser d'être simple et classique : parce qu'il fera œuvre d'ordre et de raison, il fera, presque sans le vouloir, œuvre de beauté. »

Ik beken dat ik benieuwd was, om na te gaan, in hoeverre deze ideeën, welke in de lucht hangen en in dezen tijd vaak werden uitgesproken, (1) werden toegepast, en om het volkomen organisch gebouw te zien, dat ons werd beloofd. Voorzeker bracht de gevel, waarvan, volgens P. Jamot de « robuste simplicité... rappelle... certains arcs de triomphe romains, » mij

(1) Ik las ze o. a. in een opstel van Henry van de Velde : *Vernunftgemässe Schönheit* (*Essays*, Leipzig, 1910).

niet in verrukking : stijf, zonder rythmus, doende denken aan timmerwerk veeleer dan aan een steenen gebouw, vertoont hij een verlaging der zijden die geheel ongemotiveerd is, aangezien het bouwwerk niet afgezonderd staat en het linker buurhuis hooger is dan de aldus verlaagde zijkant (afb. 1).

Maar daarin lag nog niet het hoofdbelang van het gebouw, en mijn nieuwsgierigheid bleef even groot den avond van mijn eerste bezoek, toen ik er binnentrad onder den lichtbundel, die de reflector van den Eifeltoren er op liet spelen. Na den drempel overschreden te hebben, stond ik in een soort van overdekt peristylum, omringd door een galerij : de verlichting was vreemd, er heerschte een soort aquarium-licht, voortgebracht door achter mat glas verborgen electrische lampen. Een volstrekte soberheid in decoratief opzicht : groote, gladde, vlakken muur zonder eenig ornament, maar tevens een opvallend gebrek aan lenigheid van lijn : alles was met een touwtje getrokken ; achterin voerden, tegenover elkaar, twee rechte trappen naar de verdieping (afb. 2). De ruimte was overvloedig : breede gangen omringden de zaal en overal bewoog men zich gemakkelijk ; alleen de toegangen tot de bovengalerij lieten in dit opzicht te wenschen.

Binnen in was de indruk beslist gunstig : die groote ronde zaal met de zonder zichtbare stutsels vooruitstekende balcons, die open vakken, die koepel met middenin een glazen schild, waarachter de lampen verborgen waren, die de in heldere kleuren versierde welving beschenen, en het licht alom verspreidden, — die zaal vertoonde een plastische eenheid, een uitzicht, een stijl, waardoor ze zich beslist onderscheidde van alle traditioneele schouwburgzalen, steeds volgens hetzelfde model uitgevoerd en geschapen in een opvatting van het tooneel, welke niet meer van onzen tijd is. Zekere bouwkundige ideeën troffen mij door hun voortreffelijkheid, evenzeer in opzicht van kunst als in zuiver practisch opzicht : zoo b. v. de verbinding tusschen het parterre en de eerste-rangs loges ; de sterke helling van den bodem, welke, evenals in de Duitsche schouwburgen, de zichtbaarheid van het tooneel ten zeerste bevordert, steeg achter in de zaal bijna tot aan de eerste loges ; de bouwmeester had te dier plaatse den uitsprong van de eerste rangs-loges versterkt, door vóór deze loges, tegenover het tooneel, eene rij open loges, zoogezegde « loges de corbeille » tusschen te voegen, die in de zaal vooruitsteken en dus van alle zijden zichtbaar zijn ; deze schikking, die aan mondaine eischen voldoet, brengt ook in kunstopzicht groote voordeelen aan : er wordt een geheel van golvende lijnen door verkregen, die leven en lenigheid brengen in de benedenste verdieping en een natuurlijken overgang vormen tusschen grondvlak en wanden van de zaal (afb. 3).

Een nauwlettender onderzoek deed me echter in het geheel zekere gebreken opmerken, die voor een kundig bouwmeester vreemd mochten

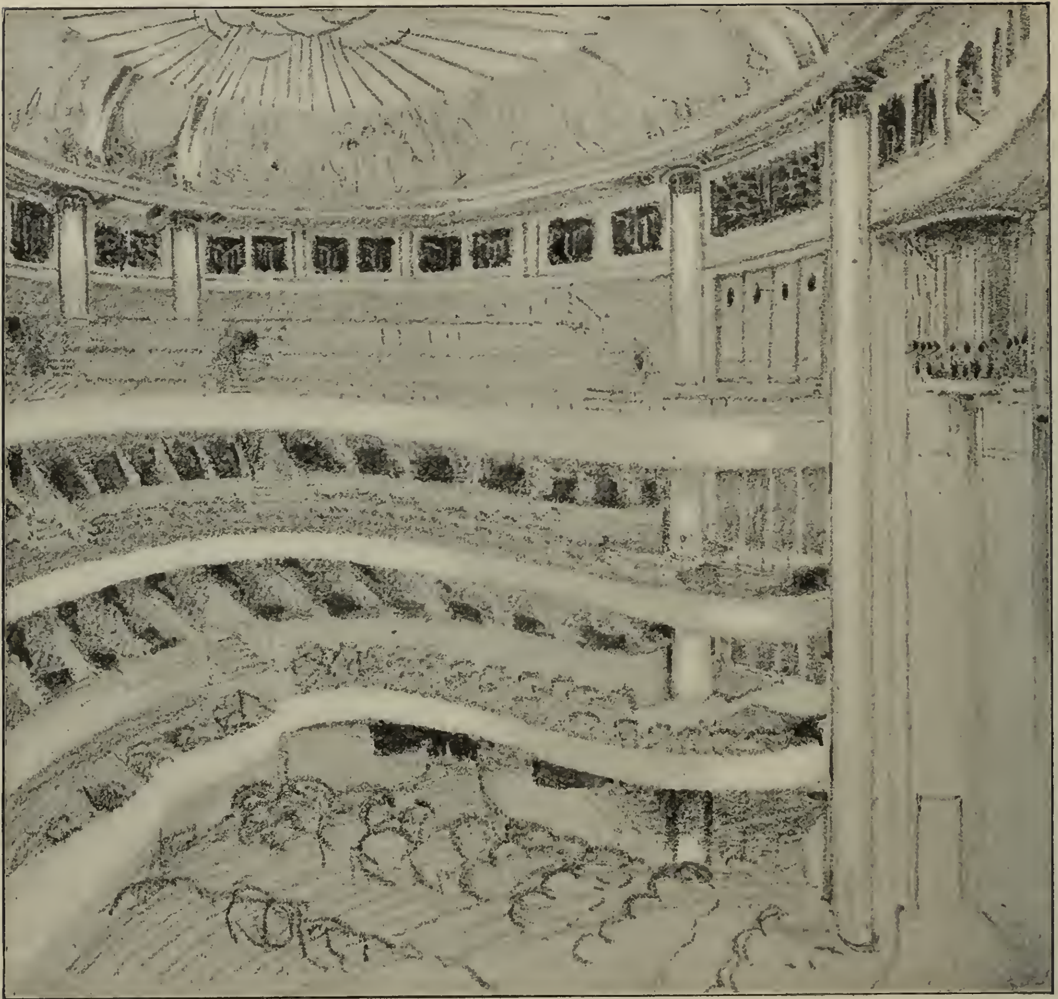


Afb. 2. — A. & G. PERRET : Théâtre des Champs Elysées, te Parijs. Toegangshalle.

schijnen. Vlak onder de koepel ziet men een krans van getraliede loges, lage hokjes met rechthoekige openingen, die zich ver uitstrekken voorbij het diameter, dat evenwijdig is met den voorkant van het tooneel ; de laatste loges zijn bijgevolg *gericht naar de zaal en niet naar het tooneel :* alleen de personen welke vóórin gezeten zijn, kunnen met moeite het tooneel zijdelings te zien krijgen [1]. Ik ontdekte ook alras dat men van de zijkanten der bovengalerij, op de laatste rangen, evenmin zien kon. Het programma vertelde dus eenvoudig een leugen door te beweren dat er geene enkele plaats is, van waar de gezichtskring niet volkomen bevredigd wordt !

De fout is onvergefelijk ten opzichte van de doelmatigheid van het gebouw ; zij is het niet minder ten opzichte der architecturale logiek : hetzelfde motief wordt herhaald rond heel de zaal, zelfs boven de opening van

[1] Voor de Russische baletten verhuurde men deze loges enkel in hun geheel (6 of 8 plaatsen à 5,50 frs. per plaats !), d. w. z. men verplichtte het publiek plaatsen te nemen waar volstrekt niets te zien was, terwijl verkondigd werd dat men overal kon zien.

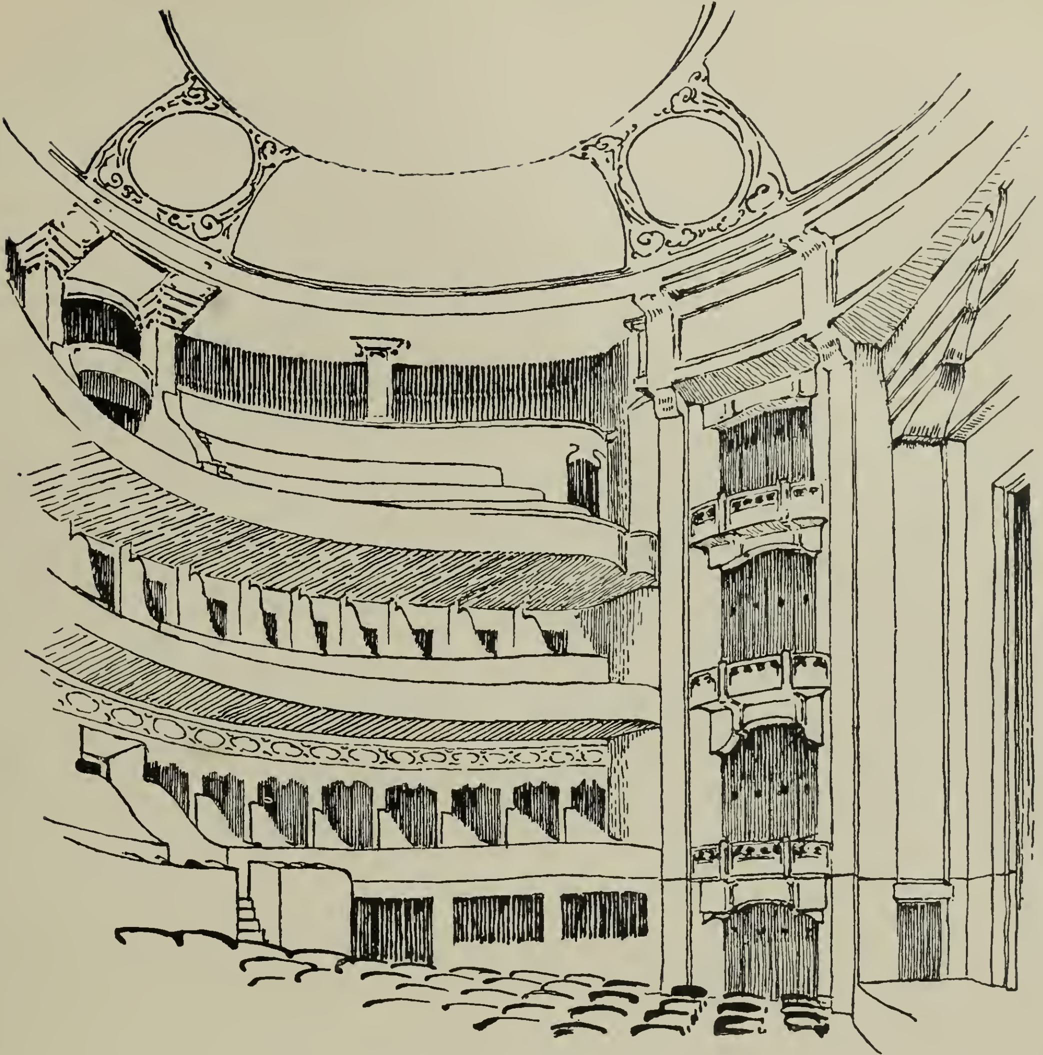


Afb. 3. — A. & G. PERRET : Théâtre des Champs Elysées. — Schets van de zaal, naar de natuur geteekend.

het tooneel, waar de onvermijdelijke vergulde tralies ledige openingen bedekken, zonder eenig doel; de zaal is opgevat als een volkomen symetrische rotonda, zonder dat men zich in 't minst bekreund heeft om de in een schouwburg zoo bepaalde orientatie; niets onderscheidt onder de koepel de zijde der tooneelspelers van de zijde van het publiek, en hetzelfde motief loopt door boven de ledige ruimte van het tooneel en de massa der met toeschouwers gevulde zaal (afb. 3 en 5).

Hoe meer ik ontleedde, hoe meer ik het gemis aan de door den heer Jamot zoozeer geprezen « logica » voelde (1). De bouw der zaal scheen mij gegrondvest op vier groepen van twee punten elk, symetrisch geschikt, zooals

(1) « C'est par la logique et la géométrie qu'il [de heer Perret] arrive à la beauté » (Gemeld artikel).



Afb. 4. — HENRY VAN DE VELDE : Gezicht der zaal, volgens het niet uitgevoerd ontwerp.

ook de onderverdeeling der koepel het aanduidt. Deze hoofdpunten zijn, aan de zijde van het tooneel, duidelijk aangewezen door twee pilaren, die het uitzicht hebben van ingemetselde halfzuilen, waartegen de balcons zich aanhechten, en door twee andere, meer achterwaarts geplaatst, waar de loges ophouden. Eerstgenoemde zijn in hun volle lengte zichtbaar, laatstgenoemde worden op elke verdieping door de balcons doorsneden (afb. 3). Van de vier andere pilaren, achter in de zaal, bespeurt men slechts een fragment boven de oppergalerij ; niets duidt hunne functie aan, die nochtans even belangrijk schijnt als die der voorste pilaren. Waar blijft bij dit alles de logica ?

Ik zette, op dit spoor, mijne opmerkingen voort. Ik bezocht het kleine theater voor comedie, dat een plaats vond in het groote gebouw, zooals kleiner en kleiner doosjes voor de aardigheid in een grootere doos worden

opgeborgen. Hier heerschte volslagen incoherentie : ieder verdiep had een anderen vorm, en al deze vormen waren onderling tegenstrijdig ; men zou gezegd hebben dat ze links en rechts aan verschillende ontwerpen waren ontleend. Gelijkvloers een vierkante zaal, met, achterin een rij loges in boogvorm ; daarboven een balcon in den vorm van alle balcons in traditioneele schouwburgen, en ten slotte een rechthoekige galerij, waarvan de hoeken vervangen zijn door ronde uitsprongen. Hoe had de bouwmeester, die aan de groote zaal een opmerkelijk plastische eenheid had weten te geven, plotseling alle idee van samenhang der vormen, alle logica in de kunstconceptie verloren ?

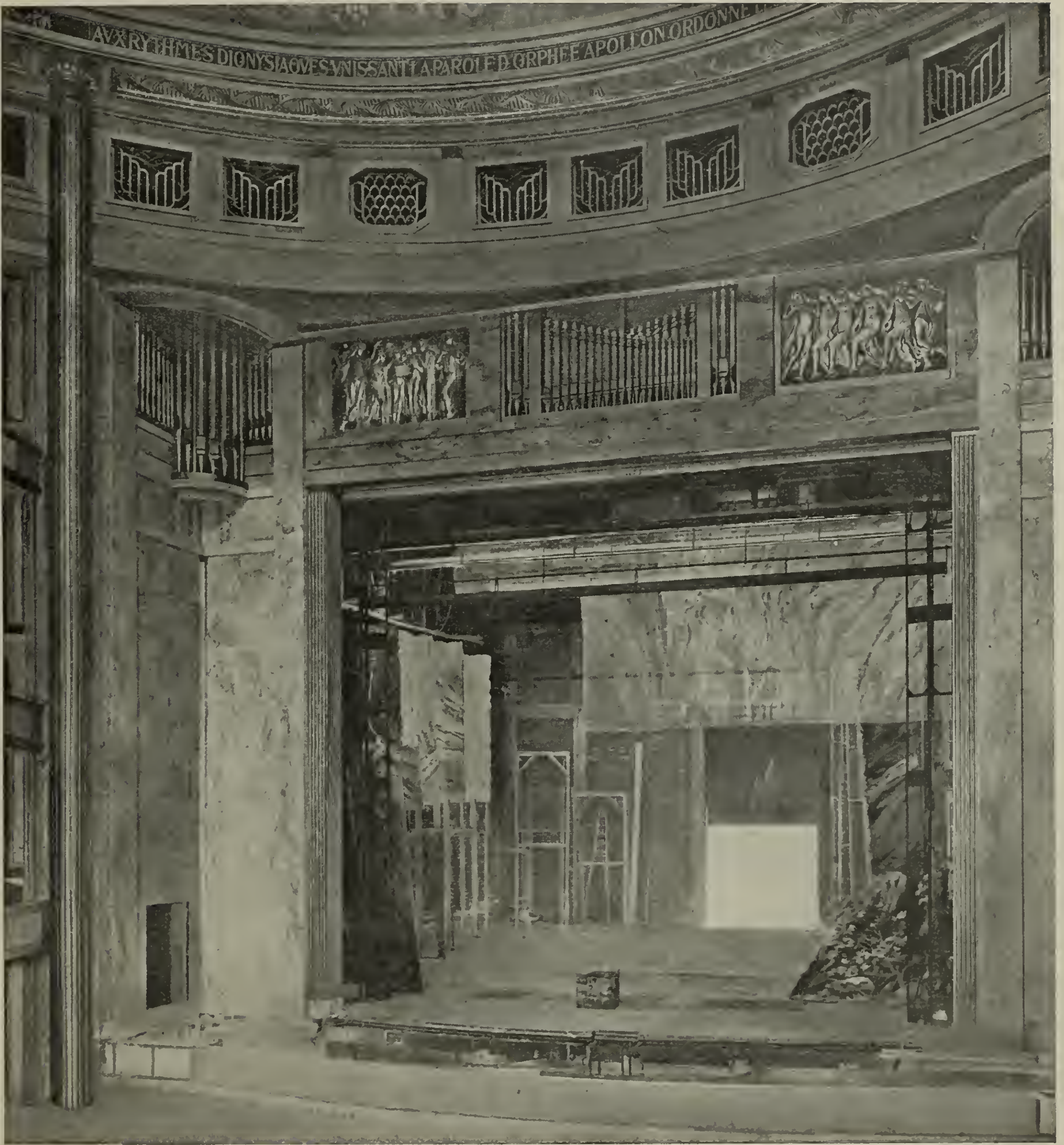
Ik bezocht ook de tentoonstellingzaal, boven het kleine theater gelegen, in den nok van het gebouw, achter het fronton van den gevel. Men stijgt er langs een breeden trap naar toe, maar de eigenlijke toegang tot de zaal is uiterst eng : de ruimte ontbreekt, tengevolge van de verlaging der zijkanten van den gevel ; de buitenmuur dient te dier plaatse tot afsluiting van een smal en pover terrasje, zonder uitzicht, want die afsluiting is op manshoogte; van uit de bovenverdieping kijkt men op dit vochtige en droevige hoekje ([1]).

Hoe meer ik opmerkte, hoe minder ik er van begreep. Het scheen wel of verschillende tegenstrijdige strekkingen hier strijd hadden geleverd en of in de uitvoering, de artistieke bedoelingen van den ontwerper waren gedwarsboomd. Er ging voor mij plots een licht op, toen ik toevallig in een der Parijsche weekbladen, die vrijmoediger voor minder aangename waarheden uitkomen dan zekere dagbladen, las dat de ware ontwerper van het Théâtre des Champs Élysées Henry Van de Velde was. Dit kwam mijn twijfel bevestigen. Maar het vraagstuk scheen mij belangwekkend genoeg om het grondig te bestudeeren ; ik besloot nu er met zorg de elementen van op te zoeken, en mij alle noodige gegevens te verschaffen. Ik mocht daarin spoedig slagen. Deze studie is de vrucht van het onderzoek dezer documenten en van het werk zelve.

* * *

De heer Gabriel Thomas, de voornaamste promotor der onderneming, behoort tot de beweging die men « néo-renaissance catholique » pleegt te noemen. Zijne ideeën over het uit te voeren werk waren vrij algemeen : hij

([1]) Gelukkig bestaan er in architectuur zekere natuurlijke sancties : het uitwerksel van dit terras is niet uitgebleven : men ziet thans (Januari 1914), boven het benedenverdiep, op heel den straatmuur en een deel der zoldering een groote vochtige vlek. Men glimlacht als men bedenkt, dat de heer Perret dit door muren en een afsluiting van 1m75 hoog omgeven terrasje, (en dit onder den Parijschen hemel), verdedigd heeft, door het voorbeeld der terrassen van het Oosten en van Algerië aan te halen ! (Vgl. *Cahiers de l'Art Moderne*, 30 Oct. 1913, p. 14.)



Afb. 5. — A. & G. PERRET : Théâtre des Champs Elysées. Het tooneel.

wilde een schouwburg « de bien-être » oprichten, die tevens, om de geijkte woorden te gebruiken, een « tempel der muziek » zou wezen. Voor wie begrijpt wat daarmee bedoeld wordt, bestaat tusschen deze twee opvattingen een onoverkomelijke tegenspraak. Een tempel der muziek, dat ware een schouwburg in den geest van Bayreuth, waar men aandachtig, in eerbiedige en ingetogen stilte zou komen luisteren naar ware kunstwerken, welke de

aandacht van het publiek geheel zouden in beslag nemen. Het theater « de bien-être » ware een schouwburg, waar de internationale « snobs », op wier geldelijken steun ten zeerste gerekend werd, de toiletten hunner vrouwen of maitressen zouden komen vertoonen [1]. Hoe kan deze wensch tot stilte en ingetogenheid met de behoefte aan vertoon en glans verbonden worden? Hoe kan men, bouwkundig, een zaal opvatten, die aan beide, zoo tegenstrijdige behoeften zou voldoen? Dat was het lastige, door den heer Thomas gestelde vraagstuk.

Bij deze moeilijkheid voegden er zich nog andere : in hetzelfde gebouw moesten twee schouwburgen worden ondergebracht : het groote lyrische tooneel, en een kleinere zaal voor comedie; daarbij nog een tentoonstellingzaal. Blijkbaar had hij geen bepaalde ideeën in zake de architectuur van het gebouw; daarentegen waren zijne inzichten nopens de versiering zeer beslist : hij wenschte dat Maurice Denis en Bourdelle over alle noodige ruimte zouden beschikken, voor de onbekrompen ontvouwing hunner allegorische composities.

Toen het terrein gekozen was, gelastte men den heer Roger Bouvard om een plan te ontwerpen. Het theater moest aan de straat verrijzen, naast andere huizen, op het Avenue Montaigne, nabij de Seine, op een onvast terrein van waterhoudend zand, dat binnen het bereik lag van den gewonen vloed der rivier. Uitwendig vielen er dus, buiten den gevel, geen groote monumentale thema's te ontwikkelen. Alle inspanning moest zich naar het inwendige richten, zoowel ten opzichte van de artistieke behandeling als van de stevigheid der constructie.

De heer Bouvard was er niet in geslaagd, om voor de groote tooneelzaal, het hoofdgedeelte van het gebouw, waarvan al de rest moest afhangen, een architectonische oplossing te vinden, die den heer Thomas kon bevredigen, toen M. Denis, op een doorreis langs Weimar in den zomer van 1910, Van de Velde voorstelde, om hem met Thomas in verbinding te brengen. Men deelde Van de Velde de ontwerpen mede; hij wierp zekere ideeën op en weldra werd hij als medewerker aan Bouvard, met diens instemming, toegevoegd. Deze samenwerking zou in feite een volledige schepping tot stand brengen, waarvan wij de genesis willen bestudeeren.

Twee zeer verschillende oplossingen zweefden Van de Velde voor den

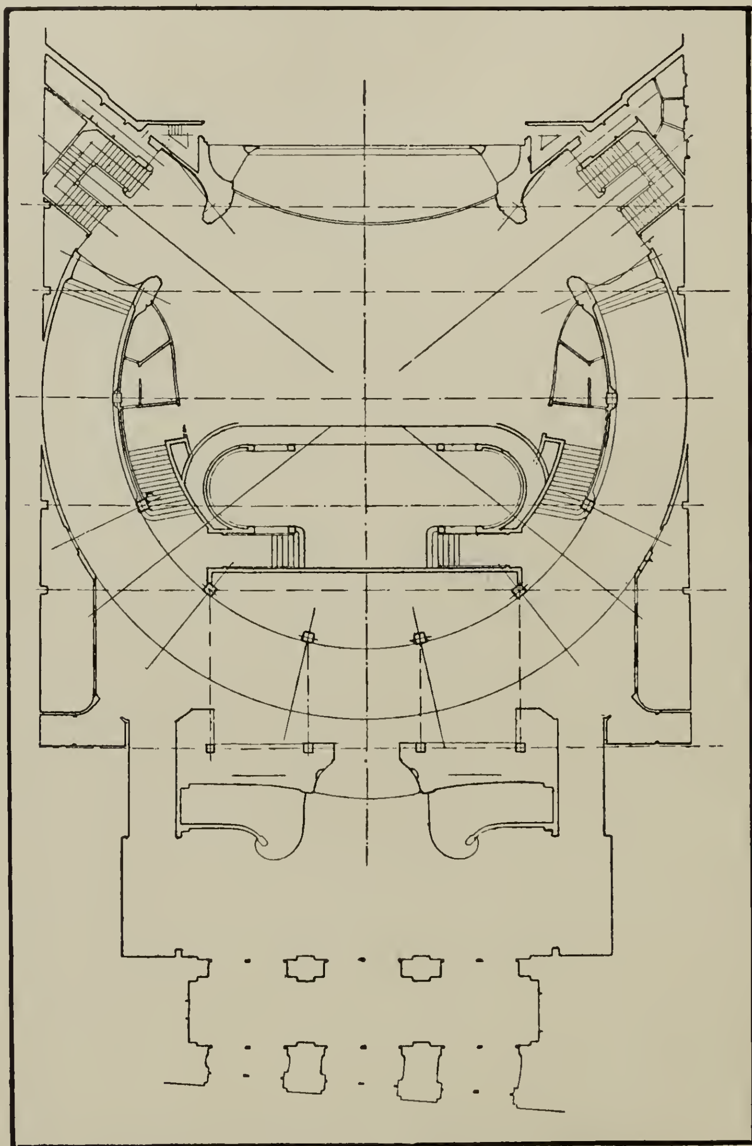
(1) Deze snobs waren beslist de hoofdpersonages in het Théâtre des Champs Élysées : op de vertooningen der Russische baletten verbood men, in de pauze, de toeschouwers der bovengalerijen om in de gangen der loges en in de galerijen rond het vestibuul neer te dalen, tenzij ze in rok of in avondtoilet waren; luidjes van niemendal, die naar den schouwburg gaan om te zien en te hooren, behoeven de fraaie harmonie niet te storen van welopgevoede lieden, die zich wenschen te vertoonen en wenschen gezien te worden, en waarvan de heer Jamot zoo welsprekend het recht tot ijdelheid verdedigt!

geest : een vierkante en een ronde zaal. In Duitschland, of zoo men hem volle vrijheid hadde gelaten, zou hij meer dan waarschijnlijk een vierkant of veelhoekig plan hebben gekozen, een plan waarvan de schikking geheel zou beheerscht zijn geweest door den wensch, om alle toeschouwers goed te doen zien en hooren, en waarbij het tooneel het brandpunt zou geweest zijn, waar alles zou samenstroomen ; maar men was te Parijs, in een theater bestemd voor de « beau monde ». Men kon onmogelijk de wereldsche convenances uit het oog verliezen en zich niet uitsluitend bekommeren om dat onbelangrijke personaadje : de toeschouwer die alleen komt om het kunstwerk. Deze wereldsche convenances, die de beheerraad zoo uitstekend begreep, werden zoo welsprekend door Jamot uiteengezet, dat ik niet aan den lust weersta om hem letterlijk te citeeren : « Un théâtre n'est pas une salle de conférences. Le spectacle qu'on vient voir est sur la scène ; mais il y en a un aussi dans la salle. Le plaisir du théâtre est collectif autant qu'individuel : il serait gâté, en France du moins, pour les femmes et pour une bonne partie des hommes si l'on abolissait les meilleures chances de se montrer et d'être vu ». Dat is duidelijk. Dus, volgens Jamot, zou het genot, om een muzikaal kunstwerk te hooren, in Frankrijk bedorven zijn voor alle vrouwen en voor de meerderheid der mannen, indien men hun de mogelijkheid ontnam om zich te vertoonen en om gezien te worden. Moet ik zeggen dat de heer Jamot de Fransche vrouwen belastert ? Zij, die verdienen gekend en hoog geschat te worden, zijn zóó niet. Romain Rolland zou het met mij eens zijn. Maar ik begrijp het : de heer Jamot praat slechts van de « femmes honnêtes », d. w. z. van dezulke die een automobiel en lakeien hebben, en die zich onteerd zouden achten, indien men hen op de bovengalerij van een theater zag zitten. Dat men in de opvatting van het Théâtre des Champs Élysées er naar gestreefd heeft om de wenschen dezer dames te voorkomen, zal niemand bevreemden, gezien den oorsprong der onderneming.

Van de Velde schikte zich dus naar de omstandigheden en, wenschend het maximum van decoratief effect te bereiken, ontwierp hij een ronde zaal, « la seule forme esthétiquement acceptable pour une salle de vastes dimensions » volgens Jamot, die den cirkel omschrijft als « la figure géométrique de la sociabilité ».

Om dergelijke redenen zag Van de Velde er ook van af, om zooveel nadruk te leggen op de afscheiding tusschen zaal en tooneel, zooals dit in de Duitsche Wagner-theaters gedaan wordt. Deze hoofdgegevens eenmaal vastgesteld zijnde, was de eerste esthetisch op te lossen moeilijkheid, het verband tusschen zaal en tooneel. Hoe zou dat verband worden voelbaar gemaakt ? Hoe deze ronde ruimte aaneenschakelen met de vierkante ruimte, en hun onderling verband uitdrukken ?

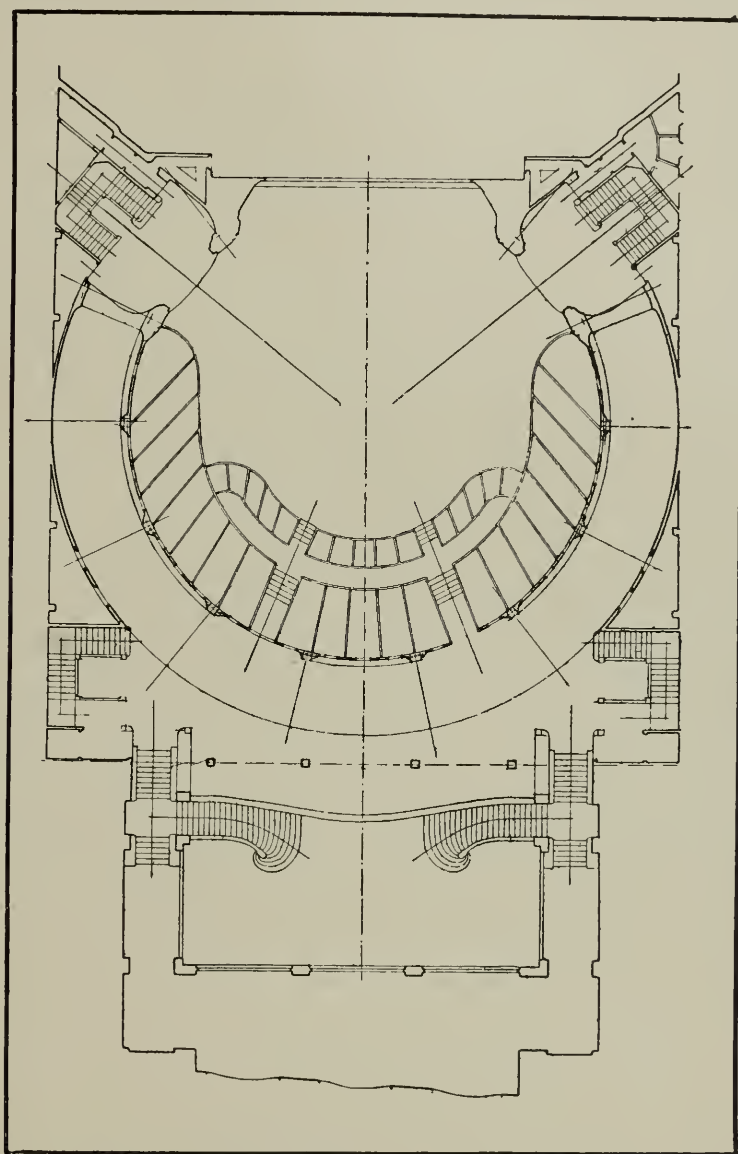
Van de Velde stelt zich de stuwkracht der zaal in haar geheel voor, en wil daartegen een kracht doen opwegen, door de muren, welke het tooneel en



Afb. 6. — HENRY VAN DE VELDE : Plan gelijkvloers. Niet uitgevoerd ontwerp. (Einde Januari 1911).

het proscenium omsluiten, in booglijnen te verlengen. Geboren teekenaar, trekt hij die booglijnen, welke aan die van de zaal tegenovergesteld zijn, op zuiver grafische wijze, nl. eenvoudig afgaande op zijn gevoel en op zijn zin voor rythmus. De punten waar deze booglijnen den cirkel, welke de zaal voorstelt, snijden, zullen een allergewichtigste beteekenis verkrijgen. De afstand die hen scheidt van den kop der muren welke het proscenium om-

geven, zal de zichtbare maatstaf worden voor den rythmus van heel de zaal, en zal de ruimte bepalen, welke de steunpunten scheidt ; de opening van het



Afb. 7. HENRY VAN DE VELDE : Plan van het eerste verdiep.
Niet uitgevoerd ontwerp. (Einde Januari 1911).

tooneel is tweemaal zoo groot. Van deze punten af begint, althans op de verdiepingen, de voor het publiek bestemde ruimte ; daar ook zullen de balcons hun steunpunt vinden : meer naar voren zou het gezichtsveld onvoldoende worden, en van de hoogere galerijen zou de blik bijna loodrecht op het tooneel vallen. Dit laatste segment, nabij het tooneel, en ver gelegen buiten het diameter, dat perpendiculair op de hoofdas loopt, is naar de zaal

gekeerd. Volkomen logisch gebruikt Van de Velde dit segment voor de uitgangen : aan beide zijden van het tooneel geeft het uit op de trappen, en op elk verdiep zijn er loggia's aangebracht, van waar uit de toeschouwers, zoowel bij het binnentreden als gedurende de pauze, een blik in de zaal kunnen werpen (vgl. afb. 4, 6, 7).

Aldus had Van de Velde een uiterst belangwekkenden vorm gevonden, welke geheel beantwoordde aan de mondaine wenschen der beheerders, en volkomen strookte met de functie van het architecturale lid. Dien vorm heeft men in de uitvoering totaal bedorven door de loggia's te laten vervallen en door de balcons te verlengen tot aan den pijler van het tooneel (vgl. afb. 3 en 10). Men vergrootte aldus de balcons ten koste van de zichtbaarheid, en we zullen zien dat zelfs ten opzichte der constructie deze wijziging in geenen deele gewettigd was.

Van de Velde bevestigde dus duidelijk de toegangen aan de zijde van het tooneel ; symetrisch ten opzichte van deze toegangen en van den dwarsen diameter, plaatste hij de twee toegangen van het peristylum, op zoodanige wijze dat de lijnen, parallel aan de groote as, getrokken door de pilaren naast de toegangen aan de zijde van het tooneel, ook door de pilaren liepen naast de toegangen aan de zijde van het peristylum, en aan den gevel naast den hoofdingang uitliepen, ter plaatse waar thans de groote pilasters staan, zooals men dit op het eerste plan van Van de Velde kan nagaan (afb. 6). Ik leg nadruk op dit punt, omdat de heeren Perret later hebben beweerd, dat deze schikking een gevolg was van het door hen toegepaste constructie-systeem.

In de opvatting van de zaal in elevatie, vinden we de grafische werkwijze van Van de Velde terug : hij stelt door gebogen lijnen de klankgolven voor, welke van het tooneel en van het orkest uitgaan, en tot den oppercirkel opstijgen : de ruimten door deze lijnen opengelaten geven ongeveer de helling van den vloer en de trapsgewijze verkorting der balcons aan ; op dergelijke wijze duidt hij de reactie der verticale stuttingen der balcons aan, en komt hij er toe, om op niet abstracte wijze den omvang der ruimte in de koepel te bepalen.

De artistieke opvatting der zaal was dus in hare hoofdlijnen bepaald door deze voorafgaandelijke studies van Van de Velde. Zijn voornemen om aan het parterre een veel sterkere helling te geven, dan in de Fransche schouwburgen gebruikelijk is, had hem het idee gegeven van een verbinding tusschen het parterre en de eerste-rangs loges, waarvan we zooeven het gelukkige effect hebben aangetoond. Zelfs had hij dit verband meer volkomen willen uitvoeren dan later is geschied, door, tusschen deze loges recht-streeksche toegangen tot het parterre aan te brengen, wat in practisch opzicht



Afb. 8. — HENRY VAN DE VELDE : Eerste ontwerp van den Gevel voor het Théâtre des Champs Elysées.

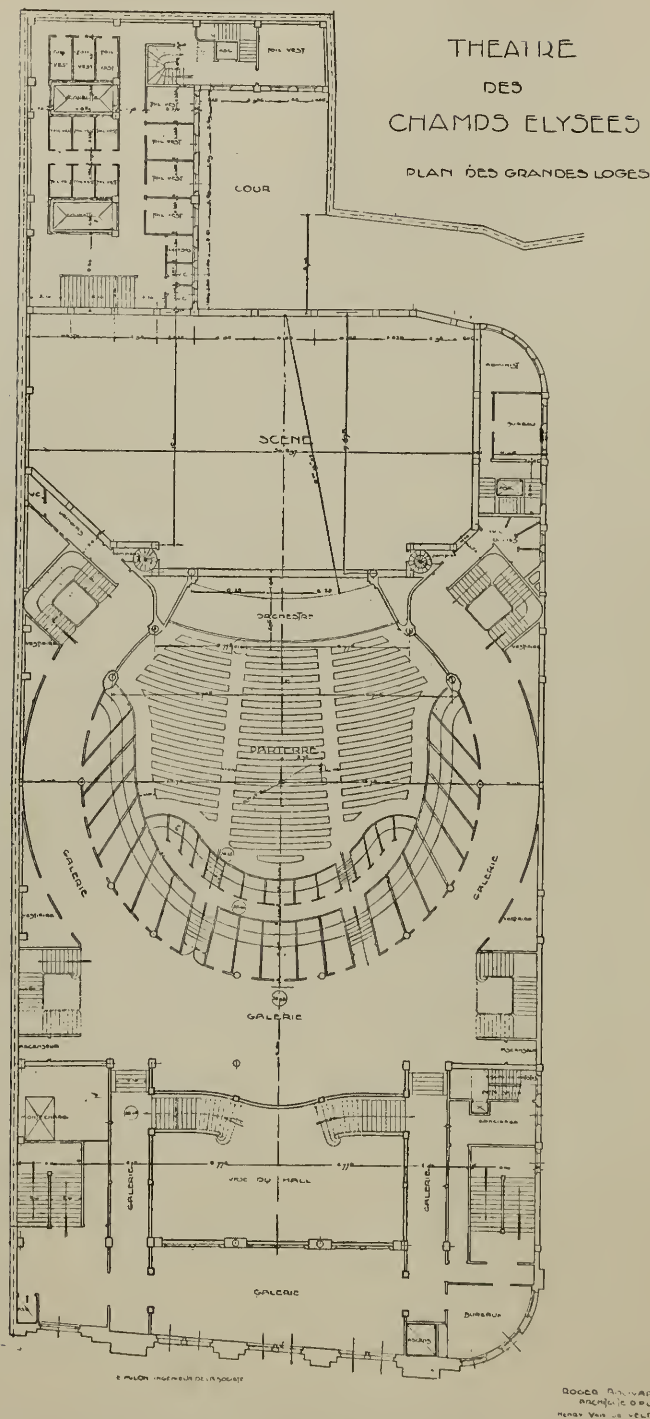
het voordeel zou gehad hebben, van de uitgangen talrijker te maken in een gedeelte der zaal, waar de ontruiming gewoonlijk niet vlug in 't werk gaat. Aan hem is men ook het gracelijke idee verschuldigd, dat in den stijl der nationalisten « toute française » zou heeten : die « loges de corbeilles », open loges, vooruitstekend in een buiging, welke achter het parterre de lijnen der eerste rangs-loges volgt. In de uitvoering werd het aantal dezer loges verminderd en zijdewaarts verlengd door een balcon, dat zich uitstrekte tot aan den pilaar van het tooneel (vgl. afb. 3). Volgens de heeren Perret dacht men er zelfs aan, deze loges geheel weg te laten, en ze te vervangen door rijen zetels, d. w. z. door in den ouden sleur te vervallen, en weer te keeren tot het banale balcon, dat in ieder theater te vinden is. En dan beroemen de heeren Perret zich nog wel op deze « merveilleuse conception », die een der gelukkigste en eigenaardigste opvattingen van den schouwburg ten halve bederft, en haar bijna heelemaal had doen verdwijnen !

Zooals zij werd uitgevoerd, staat de toegangshalle, in artistiek opzicht, buiten alle verband met de zaal ; het is feitelijk niet anders dan het classieke atrium, omringd door een kolonnade met galerij. Maar een atrium ging aan een *vierkant* gebouw vooraf, of vormde er het midden van. Van de Velde had van af den ingang den vorm der zaal doen raden, doen aanwijzen, door aan den achtermuur, middenin, een lichte buiging te geven. De dubbele trap volgde deze beweging en boog zich beneden, als om den stroom der toeschouwers te ontvangen (afb. 6 en 7). Zoo werden de vlakken, die men bij het binnentreden vóór zich heeft, lenig ; geen rechte lijnen, maar gracelijk golvende, en het starre van het vierkante plan was gebroken. De rechte muur, de twee beneden te dicht bijeen staande en vlak tegenover elkaar opklimmende trappen, evenwijdig met den muur, beteekenen in ieder opzicht een achteruitgang tegenover Van de Velde's conceptie (afb. 2 en 10).

In den aanvang wilde men de tentoonstellingzaal aan den voorkant, onmiddellijk boven den ingang plaatsen, zoodat er in de halle noch terzijde, noch achterin, hoegenaamd geen open ruimte zou overgebleven zijn : alles zou enkel naar de zaal geleid hebben en de halle zou een eenvoudigen doorgang zijn geweest. Om het publiek er gedurende de pauze aan te trekken, moest men er het karakter van wijzigen : het zou dan de rol van het « foyer » der andere theaters kunnen vervullen, al zou het dan een geheel ander uitzicht krijgen en meer afgewisselde doorkijkjes opleveren. Van de Velde verkreeg dus, dat de tentoonstellingzaal boven in het gebouw zou worden aangebracht, boven de kleine comediezaal, en in de plaats daarvan bracht hij dan een galerij aan, welke aan de zijde van den gevel de tegenhanger vormde van het balcon, dat op de halle van de zijde der zaal uitgaf (afb. 7). Hij wilde dit balcon en die galerie zijdewaards door twee eenvoudige overgangen

verbinden. Niets motiveerde inderdaad de herhaling, in de vier richtingen, van hetzelfde motief; deze herhaling schijnt wel uitsluitend uit schoolsche gewoonten ontstaan te zijn.

De artistieke opvatting van den gevel leverde een moeilijkheid op, die onmogelijk op rationeele wijze opgelost kon worden. Deze moeilijkheid vloeide voort uit de tegenwoordigheid van het kleine theater, dat boven het peristylum moest ingelascht worden, tusschen de groote zaal en den gevel, op zoodanige wijze dat de as in rechthoek op de hoofdas van het gebouw zou loopen. Het middengedeelte van den gevel viel dus samen met den zijkant van het kleine theater. Door het tusschenvoegen van dit lid, kon de gevel den inwendigen bouw niet rechtstreeks doen voorgevoelen : hij moest noodzakelijk « aangehecht » zijn en een decoratief karakter dragen. Ter andere zijde, kon men er geen monumentalen vorm aan geven, aangezien het gebouw niet op een open plein staat, maar in de rooilijn der straat en aan één kant bij andere huizen aansluit. Een heel eenvoudige en heel sobere gevel, welke de lijn der huizen voortzet, was in dit geval natuurlijk aangewezen, en dit karakter vertoont dan ook Van de Velde's ontwerp, dat we hierbij afbeelden (afb. 8). Het was in alle opzichten een fout om de zijkanten te verlagen, zooals men gedaan heeft : we hebben reeds gewezen op het nadeel van die schikking ten opzichte van de gangen. En hoe kan men van een esthetisch standpunt, dit soort groote middenportiek verdedigen, in een niet alleenstaand en niet symetrisch gebouw, aan één kant palende aan huizen, en aan den anderen kant een ronden hoek vertoonend, waar men een zijdeur ziet? (afb. 1). De heeren Perret hebben die portiek verdedigd, bewerende dat zij organisch met het gebruikte constructiesysteem verbonden was : de twee pylonen, welke het insluiten, staan op de lijn der dubbele pilaren welke de hoofdsteunpunten der groote zaal uitmaken. Maar we hebben gezien, dat dit eveneens het geval was in het ontwerp van Van de Velde, waar de lijnen welke de pilaren verbinden, waartusschen de ingangen der groote zaal zijn aangebracht, aan den gevel uitloopen op dezelfde plaats en overeenstemmen met dezelfde « pylonen » welke van den bodem tot aan het dak opstijgen. Overigens rechtvaardigt dit in geenen deele de verlaging der zijkanten, noch den door de heeren Perret gekozen *vorm*, die, nogmaals het gevolg is van schoolsche gewoonten en geenszins van een logische opvatting der constructie. Zooals ik zooeven zegde, kon de gevel de structuur der groote zaal niet aankondigen, aangezien hij daarvan gescheiden was door een tusschengevoegde tooneelzaal van geheel verschillende schikking. In zulk geval is het onmogelijk om uitsluitend rekening te houden met de inwendige structuur, en de plaats waar het gebouw oprijst, de andere gebouwen waartusschen de gevel te staan komt, verkrijgen dan een zeer groot belang. Het is onzinnig in

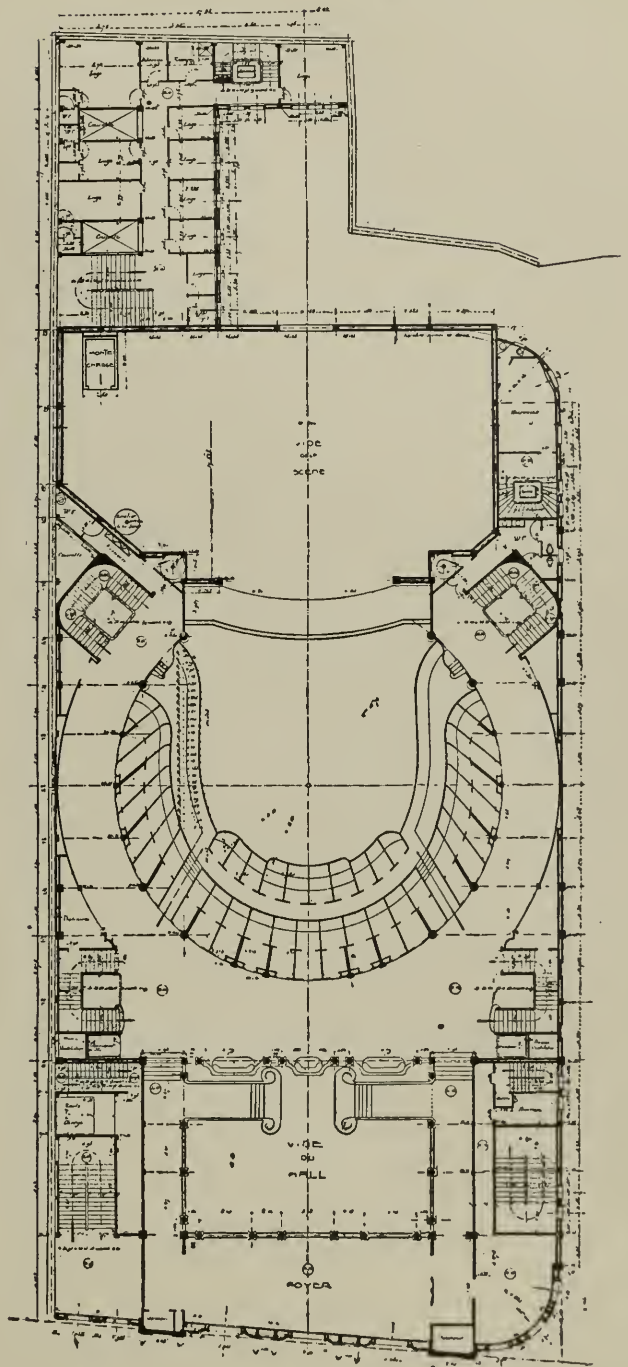


Afb. 9. — HENRY VAN DE VELDE & R. BOUVARD : Plan ter hoogte der eerste loges. Niet uitgevoerd ontwerp. (Einde Maart 1911).

de kunst, om in alle omstandigheden een zelfde theorie toe te passen, hoe voortreffelijk die dan ook moge zijn : het is een algemeen verspreide misvatting, nu dat de theorieën zoo overvloedig, en het zekere instinct en de stage overweging al even zeldzaam zijn. Wat leelijks zal men ons in de bouwkunst nog opdisschen onder voorwendsel van logica en gezonde rede ! Wat vergissingen zal men nog begaan, zoogezegd om de gebouwen doelmatig te maken !

Vóór het optreden van Van de Velde, was de wijze van constructie niet bepaald vastgesteld. Men dacht aan een gebouw in ijzer en steen, en Van de Velde werd verzocht om de zaak in dien zin te bestudeeren. Hij zelf raadde het gebruik aan van gewapend beton, dat voordeeliger was, en zekere vrijheden toeliet, die men zich met het gewone materiaal niet kan veroorloven. Daar het niet gemakkelijk viel, om te Parijs een aannemer te vinden, die voor dit soort werk de noodige ervaring had, ging Van de Velde er zelf op uit, en ontdekte de gebroeders Perret, die de praktijk van het

gewapend beton hadden, en die hij bij den beheerraad aanbeval. Hier is eenige nadere toelichting noodzakelijk, want in alle artikels, welke over het Théâtre des Champs Elysées verschenen, werden de feiten, onvolledig, onnauwkeurig en dikwijls geheel verkeerd voorgesteld ([1]).



Afb. 10. — A. & G. PERRET :
Plan van het theater ter hoogte der eerste loges.

([1]) We zagen reeds hoe Jamot de kwestie behandelde. Ziehier andere voorbeelden. Zoo schrijft Brincourt in *l'Architecture* van 17 Mei 1913 : « M. Thomas poursuivant sa volonté, trouva dans la personnalité de M. Van de Velde des inspirations un peu exaltées que MM. Perret frères, achitectes-constructeurs, calmèrent et surent adapter pratiquement et coordonner avec leurs idées personnelles ». — P. Guadet in *l'Architecte* October 1913 : « Le directeur de toute cette entreprise, G. Thomas, s'entoura d'une pléïade de collaborateurs : M. Van de Velde, architecte belge, pour la décoration (sic).... Mais une fois pris le parti d'exécuter en béton armé la construction de l'édifice, ce furent MM. Perret frères, anciens élèves et des plus distingués de notre école des Beaux-Arts, qui réalisèrent l'œuvre, tant au point de vue du parti général architectonique, qu'à celui de la construction et de la décoration ». In het nummer van 15 September 1913 der *Cahiers de l'Art Moderne*, heeft Pascal Forthuny zich tot tolk gemaakt van Van de Velde en van zijne vrienden, en heeft tamelijk juist weergegeven, wat ze hem gezegd hadden ; ongelukkiglijk was hij wegens geheele onbevoegdheid en gebrek aan helderheid van eigen inzichten in kunstzaken, niet de geschikte man om op de kwestie in te gaan, en zoodra de gebroeders Perret hem geantwoord hadden, maakte hij luchthartig rechtsomkeert en gaf hij hen gelijk, hoewel zij het meerendeel der argumenten, welke hij zelf had vooruitgezet, geenszins hadden ontzenuwd. Ik heb reeds gesproken van dien brief der

Toen Van de Velde met de Heeren Perret, einde Januari 1911, in verbinding trad, stonden alle voorname punten van zijn ontwerp vast, zooals blijkt uit het plan dat we afbeelden (afb. 6 en 7). Op 30 Maart, toen het contract tusschen den beheerraad en de firma Perret werd afgesloten, waren de plans, door Bouvard en Van de Velde onderteekend, en die de definitieve plans hadden moeten zijn, geheel voltooid. Aangezien de Heeren Perret, in hun brief van 8 October 1913, opgenomen in de *Cahiers de l'Art Moderne,* dit feit hebben betwist, is het noodig er het stellige bewijs van te leveren. Op 30 Maart 1911 schreef de Heer G. Thomas officieel aan Van de Velde :

« Les plans corrigés par vous et mis au point sur vos indications par M. G. ont été remis ces jours derniers à M. R. Bouvard, et plusieurs de ses commis ont travaillé à leur mise au net définitive, tant en vue du marché de l'entreprise que pour leur substitution aux plans précédemment remis à la ville de Paris et à la préfecture de police; ce travail est en cours d'exécution.

« Je vois tout avantage à ce que ces plans qui sont dus à votre collaboration avec celle de M. Bouvard portent vos deux signatures et qu'il en soit de même à l'avenir de tout ce qui émanera de l'une ou de l'autre agence, j'approuve donc complètement votre sentiment à cet égard et j'ai communiqué votre lettre à M. Bouvard, qui est d'accord avec vous à ce sujet ».

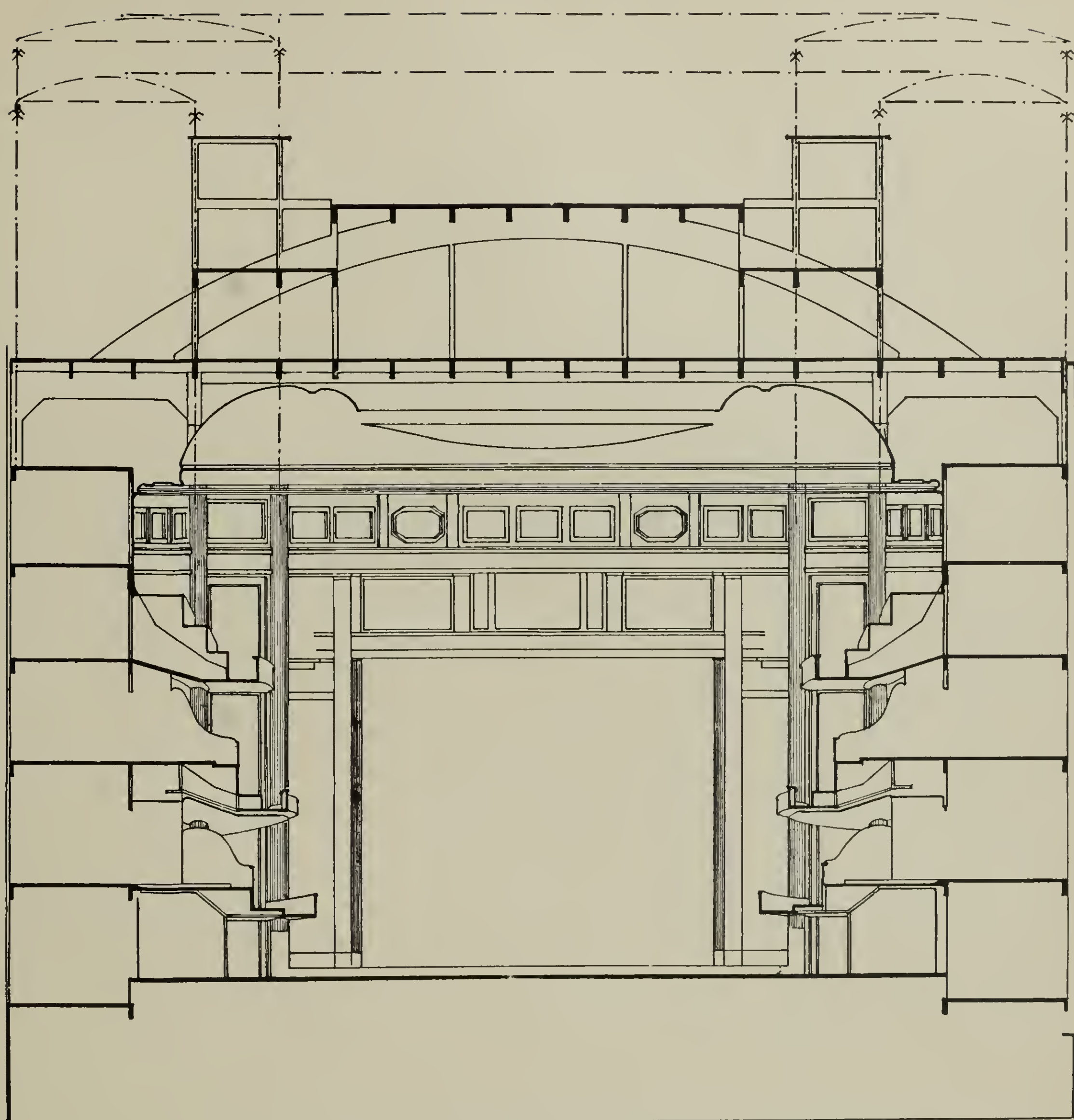
Een dezer plans beelden we hierbij af (afb. 9). Zooals ik zei, zijn ze het werk van Van de Velde; Bouvard had het verstand gehad, om zijne medewerking te aanvaarden en hem te laten begaan.

Omstreeks half Maart, had A. Perret aan Van de Velde gevraagd, de steunpunten van de zaal te wijzigen, omdat volgens hem, vier dubbele steunpunten voor de constructie in gewapend beton voldoende waren. Ondanks de tegenstand van Van de Velde, bleef Perret aandringen : De schouwburg zou te staan komen op waterhoudend zand, en men moest een « schip » bouwen om hem te dragen, en de drukking kon alleen gelijkmatig verdeeld worden door een stelsel van vierdubbele draagbalken, rechthoekig gekruist, gesteund door vier dubbele pilaren. Van de Velde gaf toe voor deze zuiver technische opmerking, waarvan hij de juistheid niet kon nagaan, en hij stemde er in toe om zijne plans in dien zin te wijzigen (men vindt die verbeteringen in de door Bouvard en Van de Velde onderteekende plans). [1]

Hier moeten we een oogenblik stil staan, want we raken hier aan den

Heeren Perret (verschenen in de *Cahiers de l'Art Moderne* van 30 October 1913), en ik zal er dadelijk op terug komen. Deze twee nummers van dit tijdschrift zijn belangwekkend wegens de plans die er zijn in afgebeeld.

[1] Op 20 Maart schreef Van de Velde aan G. Thomas dat hij hem de plans van den schouwburg zou zenden, omgewerkt met het oog op den voorgestelden vorm der groote zaal, die door den beheerraad was goedgekeurd, en die hij bezig was om aan te passen voor de bouwwijze in gewapend beton.



Afb. 11. — A. & G. PERRET : Théâtre des Champs Elysées. Doorsnede vóór het proscenium.

kern der kwestie ; hier ligt de oorzaak van het conflict tusschen bouwmeester en aannemer, het hoofdpunt van het geschil.

De Heeren Perret, in den herhaaldelijk gemelden brief, beweren dat van het door hen toegepast constructie-systeem heel den bouw, alle architecturale vormen van den schouwburg voortvloeien. Het is de moeite waard hun tekst aan te halen : « Vous nous attribuez (il serait vraiment difficile qu'il en fût autrement) le parti des quatre groupes de deux points ou pylônes dans la salle. Eh bien, mais c'est fini, c'est jugé, tout le théâtre est là (sic).... C'est de ces quatre groupes de deux points symétriques posant sur deux grandes

poutres et soutenant deux ponts que découle l'architecture de tout l'édifice. Quatre pylônes, quatre escaliers, quatre entrées, ([1]) l'ensemble surmonté d'une coupole ou couronne en quatre parties. C'est de ces quatre pylônes que vient l'aspect de la salle actuelle ».

De twee eerste volzinnen van dit citaat zijn hoogst karakteristiek, want zij toonen aan wat ongelooflijke verwarring er heden in kunstbegrippen heerscht. Zoo beteekent voor de HH. Perret een constructie-systeem en een architectonisch kunstwerk hetzelfde! Zij schijnen niet te beseffen, dat een volkomen hecht en stevig gebouw geheel ontbloot kan zijn van alle schoonheid en van alle kunstwaarde.

Ik ben genoodzaakt hier op te klimmen tot de eenvoudigste grondbeginsels, en dingen te beweren, die nooit en nergens een bewijsvoering zouden vorderen, zoo vanzelfsprekend zijn ze, voor wie niet alle kunstinstinct verloren heeft. Maar het onzinnige der heden vaak onder inroeping van het hoogste gezag verkondigde theorieën, het onsamenhangende en de leelijkheid der werken die men den volke vertoont en bespreekt, al ontberen ze de meest essentieele kwaliteiten van een kunstwerk, toonen aan in welke mate het oordeel van het publiek in zulke zaken is afgedwaald, en doen gevoelen hoe noodig het is, er aan te herinneren, dat alles niet op willekeur, persoonlijke fantazie of een gril der inspiratie neerkomt.

De bouwkunst heeft een tweevoudig karakter: het is een wetenschap, in zooverre zij op het voorwerp toepasselijk is, zich bezighoudt met evenwicht, weerstand van het materiaal, in een woord met de constructie. Maar het is ook een kunst, en zij verkrijgt dit karakter zoodra ze kracht, drukking en weerstand, die in de constructie in evenwicht gehouden worden, uitdrukt in vormen, welke spreken tot ons gevoel. De kunst van den bouwmeester bestaat er in, om een verband te leggen tusschen de objectieve gegevens, die voortvloeien uit de eigenschappen der stof en onze ziel, onze gevoeligheid, onze logica, onze wijze om de dingen te zien. Voor den kunstenaar-architect van belang, is de wijze waarop ons oog ziet, zijn de verhoudingen, door onzen geest gevat. Het kan gebeuren dat de bouw, die volkomen gemotiveerd is ten opzichte van het evenwicht, het volstrekt niet is ten opzichte van ons waarnemingsvermogen.

Hoe vanzelfsprekend deze beschouwingen ook mogen zijn, zij schijnen niet doorgedrongen te zijn tot den geest der HH. Perret: geen woord, in hun brief, laat blijken dat ze een waarheid van dien aard vermoeden, en de

([1]) Men merke op dat de vier trappen door de politie-reglementen werden voorgeschreven, en bijgevolg ook de vier toegangen welke er op uitkomen. En zeggen dat de HH. Perret aan Van de Velde verwijten, om voor eigen vinding te willen doen doorgaan, al wat het programma den bouwmeester vooraf had voorgeschreven.

ontwerpen en gebouwen, die inderdaad hun eigen werk zijn, dragen er dan ook in het minst niet toe bij, om het ons te doen gelooven. (1) Wat Van de Velde betreft, al heeft hij veel nagedacht over kunstzaken, blijven zijne ideeën soms zeer verward en zelfs tegenstrijdig. Wij willen hier niet verder op zijne theorieën ingaan, doch ik kan niet nalaten te wijzen op den innerlijken strijd die uit zijn geschriften blijkt, en die zekere kanten van zijn kunst toelicht.

In een zijner studien betiteld : « Vernunftmässige Kunst » (2) prijst hij de « doelmatigheid » als hoogste kwaliteit, de aanpassing der middelen tot het doel, en beveelt hij een utilitaire kunst aan, een kunst waar de artist steeds in de eerste plaats het doel in het oog houdt, waarvoor het voorwerp bestemd is; het scheelt niet veel, of Van de Velde, in zijn enthousiasme voor het werk van den ingenieur en van den modernen werktuigkundige, komt er toe om, evenals de HH. Perret te verklaren, dat de architectuur niet anders is dan de constructie. Maar Van de Velde is volstrekt geen constructeur bij temperament : hij gelooft aan de constructie zooals men gelooft aan zijn zieleheil. In den grond is hij teekenaar, en dit merkt men in al zijn werk, men voelt het in de lyrische wijze waarop hij spreekt van de lijn, in zijne studie over dit onderwerp : voor hem is de lijn niet enkel een middel om de beelden, die zich in ons binnenste vormen, mede te deelen, maar eerst en vooral een gebaar, dat ons innerlijk wezen uitdrukt; hij onderscheidt twee soorten lijnen, die hij « gemoedslijn » en « mededeelende lijn » noemt, en hij vat heel de kunstgeschiedenis samen als een steeds hernieuwden strijd tusschen deze twee lijnen, waarvan de tweede tracht de eerste te verdrukken, die meer spontaan is, en de diepe roerselen van ons wezen weergeeft. Ondanks allen dwang, zouden de groote teekenaars door de lijn « het vuur der ontketende bacchische passie » hebben uitgedrukt. Doch bij de gothische kunst, waarvoor hij een groote bewondering heeft, voelt hij zelf dat zijne uitlegging ontoereikend is, en dat er iets méér bestaat dan de « gemoedslijn » en de « mededeelende lijn ». Het derde element, dat hij raadt maar waarvoor hij het woord niet vindt, wat zeer karakteristiek is, zou ik de functioneele lijn kunnen noemen. Deze lijn is juist de leidende in architectuur; deze lijn beantwoordt aan de « doelmatigheid » door Van de Velde in zijn eerste studie verdedigd. Maar deze idee is niet zoo innig met zijn eigen wezen verbonden; ze is aangeleerd, en werd waarschijnlijk duchtig versterkt onder Duitschen invloed. Zoo Van de Velde zijn hoofdimpulsie volgde, zou hij zich ongetwijfeld bezon-

(1) Vgl. het ontwerp van den blinden gevel van het Théâtre des Champs Elysées, het huis door de HH. Perret voor henzelven gebouwd, rue Franklin, en een auto-garage, rue de Ponthieu. Deze drie werken zijn afgebeeld in het October-nummer 1913 van de *Cahiers de l'Art Moderne.*

(2) *Essays*, Leipzig, 1910.

digen aan orgieën van « gemoedslijnen » en zou, als zoovele moderne schilders, onverstaanbaar worden voor al degenen die buiten een kapelletje staan; maar deze romantische en individualistische strekking wordt gelukkig in hem getemperd door een geheel tegenovergestelde, utilitaire en sociale tendencie, die hij, vooral in architectuur, verdedigt met een exclusivisme, dat hem tot het koele, het starre en het ledige zou voeren, thans door sommigen als deugden aangeprezen, indien deze gebreken niet zoo volkomen in tegenspraak waren met zijn temperament. In de praktijk wegen deze beide strekkingen min of meer tegen elkaar op, en het is op de oogenblikken dat ze het best in evenwicht staan, dat Van de Velde ook het beste werk levert. Het thema van het Théâtre des Champs Elysées, dat hem noodzaakte om zijne ideeën aan de eischen van een midden, dat niet het Duitsche is, aan te passen, was wel geschikt om zijn geest geheel in werking te stellen en een gelukkige samenwerking van zijne tendencies te weeg te brengen. Zoo ware de groote zaal een geheel geslaagd werk geworden, zonder de wijzigingen die de gebroeders Perret er aan toebrachten.

We willen thans nagaan, of de HH. Perret het recht hebben, om iets anders voor zich op te eischen dan de vergissingen, welke in de uitvoering werden begaan. En vooreerst, berust de constructie van de heele zaal, zooals zij het beweren, inderdaad op de vier dubbele steunpunten? Een onderzoek van het plan bewijst dadelijk, dat er andere steunpunten werden tusschengevoegd (afb. 10). Zij ontkennen dit wel niet, maar de verklaring, die ze er voor geven, is zoo wonderlijk, dat men verbaasd is dat Forthuny er zonder het minste bezwaar genoegen mee neemt. « Vous déclarez », schrijven de HH. Perret « que par la suite nous aurions rajouté des potaux entre les quatre groupes de deux points, Mais ce ne sont pas des poteaux, ce sont des nervures verticales, après quoi s'accrochent les balcons ». Begrijpt men het? Men speelt hier eenvoudig op de woorden. In welk opzicht verschillen deze « nervures verticales » van de « poteaux », wanneer ze precies denzelfden rol spelen? Evenals de « poteaux » welke de vier « pylonen » vormen, stijgen zij tot den oppersten kring : men ziet er de sporen van tusschen de getraliede loges ; zij dienen eveneens tot steunpunt voor de balcons : inderdaad hebben, ten opzichte der zaal, de acht pilaren geen andere functie, *want ze dragen de koepel niet*. De HH. Perret bekennen het heel onnoozel, en beroemen er zich zelfs op : die koepel is geen koepel meer, maar « une couronne, un dais suspendu au-dessus d'une salle et décorant un plafond » ; ze is van staff en opgehangen aan een zoldering van gewapend beton !

En thans de hoofdkwestie : is het waar, zelfs van zuiver constructief standpunt, dat heel de architectuur van het gebouw voortvloeit van deze « quatre groupes de deux points symétriques posant sur deux grandes poutres

et soutenant deux ponts »? Bij het onderzoek van de doorsneden, door de HH. Perret zelven uitgegeven (afb. 11), en het schema van het geraamte, dat men aantreft in de studie van Guadet, bemerkt men dat die bewering volstrekt onnauwkeurig is; het geraamte bestaat uit zestien pijlers en niet uit acht; de acht bijgevoegde pijlers zijn duidelijk zichtbaar op de plans; zij zijn ingelascht in de zijwanden van het gebouw, in overeenstemming met de pilaren van de zaal. De vier « pylonen » zijn dus niet gevormd door twee, maar door vier pijlers elk; de pijlers van elk pyloon zijn door balken verbonden, en het is op die balken, welke de pijlers der wanden aan de pijlers der zaal verbinden, en niet op de pijlers der zaal zelve dat de uiteinden rusten van de bruggen, welke de twee bovenste vloeren van het gebouw dragen: de vloer der repetitiezaal,waaraan de koepel of kroon hangt,en de vloer der terras.

In een woord: de ronde zaal is eenvoudig gevat in een vierkant stelsel, zij bevindt zich in de ruimte van dit stelsel en houdt er geen organisch verband mee. Alle beweringen van de HH. Perret berusten dus op een aanvankelijke vergissing, en, wat Jamot er ook over denke, er is niet de minste logiek in het door hen gekozen schema.

De logiek was aan de zijde van Van de Velde, en wat hij deed na het aanvaarden van het door de HH. Perret aanbevolen constructie-systeem, bewijst het ten overvloede. Als een waar kunstenaar trachtte hij zijn plan aan te passen bij de nieuwe voorwaarden welke werden voorgeschreven door het gebruik van gewapend beton en van het schema der vier dubbele punten. Door het toepassen van dit schema werd heel de rythmus der zaal gewijzigd: de opening van het tooneel werd driemaal om de zaal herhaald; maar, terwijl boven het tooneel de bazis der koepel een open ruimte beheerschte, bekroonde zij aan de zijde der zaal den uitsprong der balcons. Het was noodig ze aan beide zijden op verschillende wijze te stutten: Van de Velde stelde voor om de pilaren der loggia's, boven het tooneel heen, door een sterken band te verbinden, en om, ter andere zijde, boven de galerij een amfitheater te plaatsen, verdeeld door de vier achterste pilaren, welke met goed in 't oog vallende verbindingen aan de balcons gehecht zouden zijn. De vergelijking van de schets der zaal volgens het ontwerp Van de Velde en de schets der zaal zooals ze door de HH. Perret werd uitgevoerd, toont duidelijk aan, hoe veel beter de oplossing van Van de Velde in alle opzichten was (afb. 3 en 4). We hebben reeds gezien welke nadeelen het systeem van den kring getraliede loges medebracht en ik behoef geen nadruk te leggen op het volslagen gebrek aan kunstgevoel, dat blijkt uit de onveranderde herhaling van eenzelfde motief rond eene zaal, die verre van een eenvoudige rotonda te zijn, waarvan alle deelen tegen elkaar opwegen, een zeer bepaalde richting hebben moet, door hare bestemming zelve.

In Mei 1911 besliste de beheerraad, tegen het advies van Van de Velde in, om de balcons tot aan de pilaren van het tooneel te verlengen en om de loggia's te laten vervallen. [1] Van dit oogenblik werd de ronde zaal door niets meer gemotiveerd. De acht punten, waarop volgens de HH. Perret, de heele constructie moest rusten vormden een achthoek. De eenige waarlijk organische oplossing, welke de vormen bij de structuur zouden aanpassen, bestond in het uitvoeren van een achthoekig plan. Van de Velde had den moed om de logica zoover door te drijven en aan den beheerraad een ontwerp van een achthoekige zaal voor te leggen, dat alle kans had om verworpen te worden, gezien het verrassende van dien vorm, die indruischte tegen alle theater-tradities in Frankrijk. Dit ontwerp was, schijnt het, zoo oorspronkelijk, dat de beheerraad een oogenblik weifelde voor de maquette, doch, « la simplicité, la raison, la clarté » die, volgens Jamot, « le fond solide et permanent de l'esprit national » zijn, zegevierde alras over deze gevaarlijke nieuwigheden die van over de grenzen komen, en men slaagde er ten slotte in om zich van den Heer Van de Velde te ontdoen.

Zoo goed en zoo kwaad het ging voerde men het werk uit, gebruik makende van zijne ideeën, onder beneficie van willekeurige wijziging en verkeerde toepassing, waar hij geen nauwkeurige aanwijzingen had gegeven omtrent de wijze waarop ze moesten verwezenlijkt worden.

Zoo vergiste men zich ten opzichte van de verlichting door indirect licht, welke hij had aanbevolen. Hij wilde niet dat de lampen rechtstreeks zichtbaar zouden zijn, maar had nooit de bedoeling gehad om ze in de zoldering in te sluiten, zooals men in de gangen gedaan heeft; de lampen moesten op korten afstand van de zoldering gehangen worden; door de ruimte tusschen de zoldering en een ondoorschijnend glasschild, zou het licht zich vrij verspreid hebben en rechtstreeks de zoldering beschenen, die dan als reflector dienst zou gedaan hebben; met het thans toegepaste stelsel krijgt men donkere zolderingen en het verlies van licht is aanzienlijk. De ingenieur der vennootschap bekende zelf, dat slechts het tiende gedeelte van de voortgebrachte lichtkracht inderdaad benuttigd werd.

Van de Velde had een systeem bedacht, waardoor de bodem van het orchest gemakkelijk opgehaald kon worden, zoodat de heele orchest-ruimte kon overdekt worden en vóór het gordijn een plaats verkregen werd, waar kon gespeeld worden als op een antiek tooneel; twee zijdeuren, waarvan de rol thans niet meer te verklaren is, en die men aan beide zijden boven het orchest ziet (afb. 5), moesten de tooneelspelers toegang verschaffen. Door

[1] De HH. Perret beroemen zich op deze weglating « diminuant de moitié la distance formidable [?!] qui séparait alors les spectateurs de la scène ».

een vergissing in de constructie werd de uitvoering van dit systeem onmogelijk.

In de deelen, welke Van de Velde nog niet grondig had bestudeerd, als in het kleine comedie-theater, ging men op goed geluk te werk, zonder eenigen artistieken leiddraad. En dan kwamen, ten slotte, de decoratieve fantazieën, welke de HH. Perret zeer tot eer strekken, als b. v. de valsche orgelpijpen naast het tooneel en de ornamenten van een « discreet symbolisme », in den vorm van lyren en palmen, — een hoogst oorspronkelijke vinding, voorwaar, en heelemaal niet academisch !

Eindelijk had de opening plaats, groote artistieke en mondaine gebeurtenis, begroet door vaderlandsche dithyramben ter eere der herboren Fransche kunst. Acht maanden later werd het theater onder algemeene onverschilligheid gesloten : sedertdien is er kwestie geweest, om er een cinema in te richten. Zoo eindigt de comedie.

*
* *

Maar laten we deze mizeries en deze kwasterijen verder ongemoeid, en, terugkeerend tot de zuiver artistieke kwestie, willen we ons afvragen wat in de tegenwoordige evolutie der bouwkunst, Van de Velde's werk beteekent, zóó als het had moeten uitgevoerd worden, en zoo als men het zich gemakkelijk kan voorstellen, dank aan de aanduidingen welke ik gegeven heb, en aan de grafische documenten.

Een blik in het verleden zal de kwestie nader toelichten.

Het Grieksche tooneel was tot nu toe het eenige, waarvan de bouw volkomen aan zijn doel beantwoordde. Zijn vorm met trappen in een halven, of zelfs méer dan halven cirkel, was volkomen gewettigd, want de actie had gedeeltelijk, zoo niet geheel, in de middenruimte plaats, in het « orchest », waar het altaar van Dionysos stond, waaromheen het choor zich bewoog. Dáárheen waren alle blikken gericht ; op de treden waren alle burgers, zonder onderscheid van rang, onder elkaar gezeten : in dit geval was de cirkelvorm ongetwijfel het meest geschikt om den volke het gemeenschapsgevoel te geven ; de klassen waren niet, als in onze theaters, gescheiden in verdiepen, en het gemeenschapsgevoel uitte zich niet enkel bij horizontale schijfjes.

Bij de Romeinen veranderde de opvatting van het theater aanzienlijk, maar de door de Grieken geschapen vorm werd eenvoudig toegepast aan de nieuwe eischen. Het choor vond een plaats op het proscenium, en voor 't eerst werd het publiek volkomen van de tooneelspelers afgescheiden. Het oude, niet langer gebruikte « orchest » werd de plaats, voorbehouden aan

toeschouwers van rang en stand, en men neigde er meer en meer toe, om het vulgum pecus naar de hoogere treden te verbannen.

In zijn hoofdlijnen, is ons tooneel nog dat van het Romeinsche Keizerrijk, maar aangepast bij meer individualistische levensopvattingen. Tijdens de Renaissance nam men de gegevens van het antieke tooneel onveranderd over (Teatro Olimpico te Vicenzo, door Palladio), maar zoodra het tooneel meer populair en een bestendige instelling werd, gevoelde men de behoefte om de toeschouwers in te deelen volgens hun stand, en vooral volgens hun vermogen. In de 17e eeuw vond men, naar het blijkt te Venetië, het stelsel der afgescheiden loges uit, dat steeds in zijn volle strengheid in Italië bleef toegepast, en dat ook overal elders werd nagevolgd. In de oudheid speelde men op een verhoogd proscenium. Toen het tooneel zich in de diepte uitstrekte, werd het verlaagd en maakte men een helling in het oude orchest, dat voortaan door rijen zetels werd ingenomen, die ook nu nog « fauteuils d'orchestre » worden genoemd. De treden van het *cavea* werden hervormd tot loodrecht boven elkaar gelegen balcons en loges. Maar al deze wijzigingen bleven slechts opvolgentlijke aanpassingen van den oorspronkelijken vorm, die voor geheel andere omstandigheden geschapen was, en er volgde uit, dat een groot aantal toeschouwers het tooneel nog maar onvoldoende te zien kregen. Dit gebrek werd niet bijzonder sterk gevoeld, zoo lang het theater een eenvoudige wereldsche verstrooiïng bleef, en men er kwam als naar een plaats, waar men z'n vrienden aantrof, en nu en dan naar de vertooning luisterde.

Maar in de 19e eeuw werd het publiek, dat een onverdeelde aandacht aan het tooneel wilde wijden, van lieverlede talrijker. Een nieuwe opvatting van den schouwburg streefde er naar, om in de plaats te komen van de tooneelzalen waarvan de Italiaansche met hun geheel van elkaar gescheiden kleine loges, als cellen in een bijenkorf, de meest karakteristieke voorbeelden gaven. Duitschland was Italië en Frankrijk vooruit in zake dramatische kunst, en in Duitschland, waar het publiek aandachtiger en meer ingetogen is, ontstond de gedachte aan een schouwburg, uitsluitend opgevat om het kunstwerk te doen gelden, om het den toeschouwer op zoodanige wijze te vertoonen dat heel zijn aandacht er door ingenomen werd en zijne ziel in een hoogeren kring werd opgevoerd. Richard Wagner was de eerste, die deze idee nauwkeurig omschreef, en doorvoerde [1]; dank aan de medewerking van Gottfried

[1] Zij wordt van 1862 af geschetst in het voorwoord van den tekst van den « Ring » (VIe deel der volledige werken) en uitgewerkt in 1865 in het ontwerp tot het inrichten eener muziekschool te Munchen (deel VIII). Op deze twee plaatsen vindt men allusies aan Semper. Deze vatte voor 't eerst (in 1862-1863) een ontwerp op voor een tijdelijken schouwburg in het Glaspaleis te Munchen; in 1867 voltooide hij het volledig ontwerp van een

Semper werd er dadelijk de architecturale vorm voor gevonden. Van 1867 was het ontwerp van een muziekschool met een schouwburg in Wagner's geest geheel gereed ; voor het eerst was de afscheiding tusschen de werkelijke ruimte, ingenomen door de toeschouwers, en de ideëele ruimte, voorgesteld door het tooneel, duidelijk afgeteekend door een ledige ruimte, welke zich in breedte en diepte uitstrekte, en waarvan de toeschouwers de juiste afmetingen niet konden schatten, dank aan zekere perspectivische effecten. Deze ruimte, waarin het orkest verborgen was, werd door Wagner en Semper « mystieke afgrond » genoemd ([1]), een woord dat men, naar aanleiding van het Théâtre des Champs Elysées, waar iets dergelijks niet te vinden is, schroomelijk heeft misbruikt. Opdat alle toeschouwers het tooneel even goed en even volledig zouden zien, moest men ze op treden plaatsen, naar het tooneel gekeerd, en geschikt in rechte evenwijdige rijen of concentrische cirkels van geringe kromming. Vandaar de vierkante of waaiervormige zalen, opgevat volgens Wagner's ideeën. Deze vorm is noodig, wanneer men een schouwburg wil bouwen waarvan het doel niet is om het publiek door beuzelarijen te verstrooien, maar door ware kunstwerken te veredelen en te ontwikkelen Deze vorm zou men dan ook noodzakelijk moeten aanvaarden voor een tot dit doel opgerichten volksschouwburg. Te Parijs zelf werd dien vorm dan ook reeds in 1900 door Eugène Morel voorgestaan in zijn *Projet de Théâtres populaires,* bekroond door de *Revue d'art dramatique.* Dit belet niet dat onze esthetici, dertien jaar later, het als een gevaarlijke nieuwigheid beschouwden, strijdig met den Franschen smaak.

Deze opvatting heeft nochtans de grootste kans om in de toekomst te zegevieren. Zij verwezentlijkt een volkomen gemeenschap tusschen de toeschouwers, gemeenschap die gevoeld wordt dank aan de vereeniging van alle geesten in een zelfde spanning en die heel wat meer te beteekenen heeft dan de wereldsche gemeenschap, die zich onder rijke lui openbaart door zich wederkeerig te beloeren. Zij beantwoordt aan de eischen van een samenleving die in wording is, waar de maatschappelijke banden sterker gelegd zullen zijn dan onder het huidig regime, dat alleen gevestigd is op den wedijver der zelfzucht. Deze samenleving had Wagner op het oog, toen zijne ideeën over de hervorming van het tooneel rijpten. Hij wilde, dat het tooneel zijn commercieel karakter geheel zou verliezen, dat het publiek het drama-

muziekschool, waarin een schouwburg voorkwam, een grootsch plan dat echter nooit werd uitgevoerd. Doch de studies van Semper dienden Bruckwald tot gids bij den bouw van den schouwburg te Bayreuth, die in kunstopzicht niet op de hoogte stond van Gottfried Semper's ontwerp.

([1]) Vgl. hieromtrent de toelichtingen van Wagner in *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth* (1873), deel IX der volledige werken.

tisch kunstwerk in volle vrijheid kon beoordeelen, en dat, te dien einde, het kosteloos toegang tot de vertooningen zou verkrijgen. Hij zegt het voluit in zijne studie *Kunst und Revolution,* welke van 1849 dagteekent ([1]), en tot het eind van zijn leven was de onafhankelijkheid der kunst ten opzichte van de geldmacht een zijner duurbaarste denkbeelden gebleven, ondanks de transacties waartoe de oprichting van zijn theater hem gebracht had.

Zoo men in het Théâtre des Champs Elysées slechts een kunstdoel had nagestreefd, hadde men noodzakelijkerwijs de principes aanvaard, welke de oprichting der Wagneriaansche schouwburgen te Bayreuth en te Munchen hebben geleid. Maar, zooals ik heb aangetoond, was er van af den oorsprong der onderneming een dubbelzinnigheid, welke dadelijk overging op het programma dat den bouwmeester werd voorgelegd. Henry Van de Velde heeft zich onderworpen aan dit programma, dat mank ging aan een principieele vergissing, en hij heeft zoo handig mogelijk een compromis gezocht tusschen de oude en de nieuwe opvatting van het tooneel. Maar ondanks alle vernuft, aangewend tot het doen samengaan van deze beide tegenovergestelde richtingen, is het evenwicht, tusschen tegenstrijdige principes verkregen, wankel, en het werk blijft tweeslachtig. De eenvoud der versiering beantwoordt niet aan het mondaine karakter ; de vorm en de schikking der zaal verwezentlijkt niet alle desiderata van een uitsluitend aan de kunst gewijden schouwburg. Men heeft hier de uitdrukking van een lenig talent, dat zich naar de omstandigheden weet te plooien en oude motieven weet te verlevendigen door het gebruik van nieuwe middelen, maar het is geen voorbeeld dat navolging verdient. De toekomst hoort toe aan franke oplossingen. Doch Van de Velde weet dit beter dan wie ook en wij kunnen hem niet verwijten van het best mogelijk partij te hebben getrokken uit een ontwerp, dat van den aanvang af door inwendige tegenstrijdigheden was aangetast.

Januari 1914.

JACQUES MESNIL.



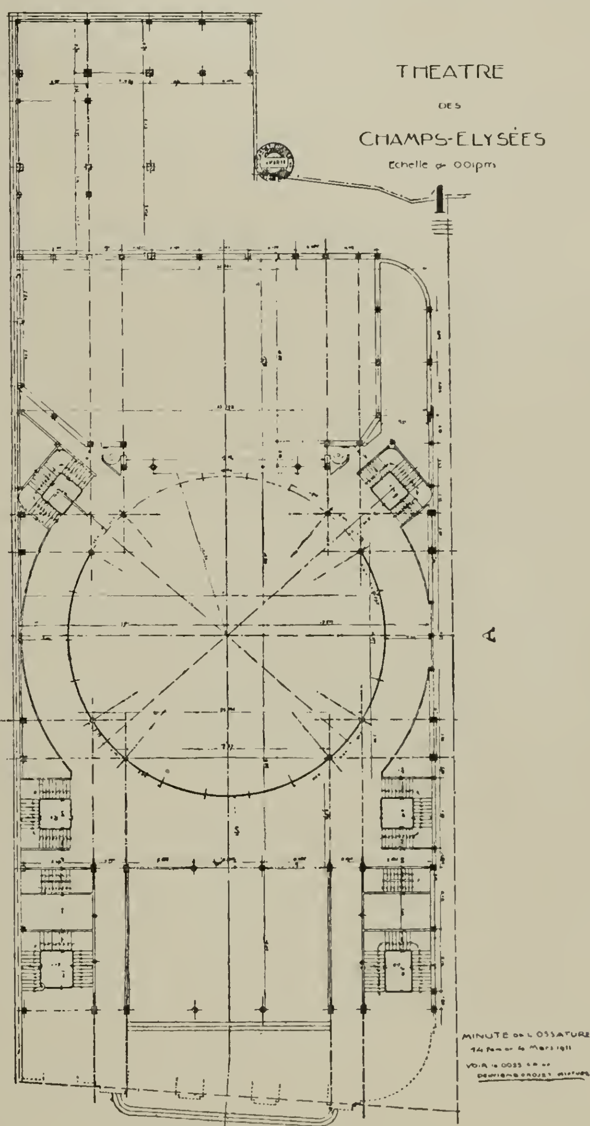
([1]) Vgl. blz. 93 van mijne vertaling *(Bibliothèque des Temps nouveaux,* 1898, n° 13). — Het is volkomen valsch om te beweren, zooals Manfred Semper in zijn merkwaardig werk over tooneel-architectuur (Stuttgart 1904), dat het tooneel van Wagner niets te maken heeft met een volkstheater, en dat hij er zelf nooit aan gedacht heeft, om een dergelijk theater op te richten. Het tooneel dat hij zich allereerst tot model koos, was het Grieksche, bij uitstek populair, aangezien alle vrije burgers er naasteen zaten.

NASCHRIFT

Nadat bovenstaande in de Fransche uitgave van dit tijdschrift verschenen was (¹) ontving ik van de HH. Perret de volgende brieven :

A. & G. Perret, Architectes
25bis, rue Franklin, Paris, xvie

Monsieur,



Vous avez publié dans les numéros d'Avril et de Mai de la Revue « L'Art Flamand et Hollandais », un article intitulé « Henry Van de Velde et le Théâtre des Champs Elysées ». Nous en prenons tardivement connaissance.

Il est regrettable que vous n'ayez pas, comme naguère M. Pascal Forthuny en pareille occurence, pris la peine de contrôler à leur source les documents que vous apportait M. Van de Velde. Sans doute n'auriez-vous pas pu partager ses illusions avec l'ardeur partiale dont témoigne votre long article.

Nous ne nous attarderons pas à en relever toutes les erreurs et toutes les contradictions, mais vous nous permettrez d'être étonnés que vous ayez été jusqu'à négliger la reproduction d'un document de la plus haute importance — ce document, qui se trouve dans le N° 7 des « Cahiers de l'Art Moderne » cité par vous, c'est le plan de l'Ossature Générale du Théâtre, comprenant la disposition définitive des quatre escaliers diagonaux et sur lequel a été calqué le projet dit du 30 Mars.

(¹) *L'Art Flamand & Hollandais,* April en Mei 1914.

Vos lecteurs seront certainement frappés par l'identité de conception entre ce plan et notre plan définitif reproduit page 173 ([1]).

Nous venons donc vous prier et au besoin nous vous requérons de faire publier, conformément aux stipulations de la loi :

1° le plan d'Ossature dont ci-joint une réduction ;

2° la présente lettre ;

3° les déclarations ci-jointes de M. Gabriel Thomas, Président du Conseil d'Administration de la Sté Immobilière du Théâtre des Champs Elysées.

Veuillez agréez, Monsieur, l'expression de nos sentiments distingués.

(s.) A. & G. PERRET
Paris, le 7 Juillet 1914.

Société Immobilière du
Théatre des Champs-Élysées Sté Ame
Capital : 2.750.000 Francs
Siège Social : 15, Avenue Montaigne
Tél. : Passy 27.62

Paris, le 7 Juillet 1914.

A Messieurs A. & G. Perret,
Architectes, Paris.

Messieurs,

Après avoir pris connaissance de l'article sur le Théâtre des Champs-Élysées, publié par M. Jacques Mesnil dans la Revue « L'Art Flamand et Hollandais », je vous autorise à poursuivre auprès de lui, de son éditeur et de tous autres journaux ou revues, la publication des déclarations suivantes :

1° le contrat intervenu entre la Société du Théâtre des Champs-Élysées et M. Van de Velde en date du 3 Décembre 1910 concernait uniquement la Façade et la Décoration intérieure.

Sa participation à l'étude du plan ne fut qu'accessoire et subsidiaire.

S'il en avait été autrement, M. Van de Velde n'eût pas eu besoin de me demander mon autorisation pour apposer sa signature sur les plans dits du 30 Mars dont il est question ci-dessous.

2° Ces plans, dont un figure à la page 172 de la Revue ([1]), ont été terminés en réalité le 15 Juin. Ils ont été établis dans les bureaux de notre administration, d'après le plan d'Ossature Générale daté du 4 Mars, dressé par A. et G. Perret. C'est ce plan d'Ossature qui servit à l'établissement de la maquette de la Salle, commencée en Avril 1911.

3° Toutes les études de façade présentées par M. Van de Velde ont été définitivement rejetées par le Conseil d'Administration le *3 Juillet 1911.*

4° Le contrat de M. Van de Velde a été résilié *les 11-13 Juillet 1911.*

5° En résumé : la conception et la disposition de l'ossature générale en béton armé, l'étude complète des plans définitifs qui en découlent, les

([1]) Van de Fransche uitgave.

façades, la décoration intérieure et l'ameublement sont entièment l'œuvre de A. & G. Perret, Architectes.

Veuillez agréer, Messieurs, l'expression de nos sentiments les plus distingués.

Le président du Conseil d'Administration,
(s.) Gabriel THOMAS.

Ik heb niet veel te antwoorden op den brief der HH. Perret, aangezien hij geen nieuw element in het debat brengt, en geen enkel mijner argumenten ontzenuwt. De afbeelding van het plan van het geraamte leert den lezer, die mijn studie kent, volstrekt niets nieuws. Dat *in het opzicht der constructie* de gegevens van dit plan teruggevonden worden in de plans onderteekend door Bouvard en Van de Velde, en in het definitieve plan, zal niemand verwonderen, aangezien, zooals ik uitdrukkelijk zegde, Van de Velde zijn eigen plans verbeterde om ze aan te passen bij de eischen welke, volgens de HH. Perret, het gebruik van gewapend beton medebracht, en aangezien, ter andere zijde, het definitieve plan het werk is van de HH. Perret ! Maar de intelligente lezer zal zonder moeite zelf bemerken, dat *in kunstopzicht* het plan van het geraamte van de HH. Perret, van 4 Maart gedagteekend, volstrekt niets nieuws bevat, en rechtstreeks de gegevens overneemt van het plan Van de Velde van einde Januari, dat ik heb afgebeeld (afb. 6, 7). Het kon dan ook wel niet anders : op dat oogenblik waren de HH. Perret nog lang de architecten niet van het theater ; ze waren nog maar de candidaten-aannemers, aangezien hun aannemings-contract slechts van 30 Maart dagteekent, zooals zij het zelf bevestigen in hun brief, opgenomen in de *Cahiers de l'Art Moderne* (30 Oct. 1913, p. 8, nota).

Het antwoord der HH. Perret bevestigt dus volkomen wat ik in mijn studie vooropstelde, nl. dat ze de begrippen constructie-systeem en architectonisch kunstwerk geheel verwarren. Ze toonen overigens niet de minste neiging om zich te begeven op het terrein der artistieke discussie : ze willen zich niet « ophouden » met alle vergissingen en tegenstrijdigheden te vermelden welke zij in mijn opstel ontdekten, en daarom vinden zij het eenvoudiger er geen enkele aan te wijzen. Te vergeefs heb ik hen verzocht zulks te doen : ze hebben me niet geantwoord. Hun stilzwijgen is welsprekend.

Niet meer dan de HH. Perret, schijnt de Heer Gabriel Thomas te snappen, waarom het in deze discussie gaat. Ik ben er terecht over verbaasd, want men had hem ons voorgesteld, niet enkel als een kenner en een man van smaak, maar haast als een kunstenaar : « la conception de l'œuvre ne lui doit pas moins que la réalisation » riep Paul Jamot uit, toen hij de heerlijkheden van het Théâtre des Champs Elysées bezong in de *Gazette des Beaux-Arts.*

En thans bewijst zijn brief me, dat hij niet eens die « rudiments of connoisseurship » bezit, die men bij ieder mensch mag verwachten, die zich, zelfs als dilettant, met kunstzaken bezig houdt. De Heer Thomas schijnt niets te vermoeden van een elementaire waarheid, die ieder kunsthistoricus kent en waarop door geleerden als Morelli, Berenson en zooveel anderen, werd gewezen, nl. dat het geschreven document maar een zeer betrekkelijke waarde heeft voor de attributie van kunstwerken en dat men de gegevens, welke het ons verschaft niet zonder scherpe critiek mag aanvaarden, vooral wanneer ze in tegenspraak zijn met de conclusies, die uit een aandachtige en beredeneerde studie van den stijl voortvloeien. Ieder geschiedkundige weet, dat contracten niet steeds worden uitgevoerd, en dat de officieele documenten niet altijd met de werkelijke feiten strooken.

In het onderhavige geval, is deze tegenspraak tusschen het geschreven woord en de werkelijkheid flagrant. Het contract tusschen de Société du Théâtre des Champs Elysées en Van de Velde betrof enkel den gevel en de inwendige versiering, verklaart de Heer Thomas. Echter hebben we gezien hoe Van de Velde druk bezig was met het ontwerpen van plans voor heel het theater en bijzonderlijk van de groote zaal, welke er het voornaamste gedeelte van uitmaakt. Tegenover de grafische documenten, welke ik heb afgebeeld, is het kinderachtig te beweren, dat er slechts kwestie was van een « participation accessoire et subsidiaire ». De vorm zelfs van de door Bouvard ontworpen zaal verschilde van de later uitgevoerde. Forthuny schreef, en niemand sprak dit tegen, dat het was « une salle ovoïde comportant un plafond en partie plat avec gorge se retournant sur l'amphithéâtre » (1) en alle critici welke den schouwburg aan de HH. Perret hebben toegeschreven, hebben weinig waarde gehecht aan de voorafgaandelijke studies van Bouvard. In kunstopzicht is de medewerking van Van de Velde kapitaal geweest, en ware dit niet het geval, dan zou de eer van het kunstwerk toekomen aan Bouvard, en niet aan de gebrs. Perret. De door den Heer Thomas aangehaalde clausule werd klaarblijkelijk zóo opgesteld om den Heer Bouvard te ontzien, en zoo het waar is, dat Van de Velde de toestemming gevraagd heeft, om zijn naam te zetten op plans, die grootendeels zijn werk waren, was het natuurlijk per regard tegenover denzelfden Heer Bouvard. De kieschheid van Van de Velde tegenover Bouvard werd door Forthuny in het licht gesteld, en hij werd hierin niet tegengesproken.

De plans door Bouvard en Van de Velde onderteekend, waren op 30 Maart 1911 voltooid, zooals blijkt uit den brief van Thomas aan Van de Velde, van denzelfden datum, en die ik in mijn studie heb opgenomen. De Heer

(1) *Les Cahiers de l'art Moderne*, 15 Sept. 1913, p. 4.

Thomas betwist de echtheid van dien brief niet; hij spreekt er niet over, dat is gemakkelijker. Zoo men met het overteekenen van deze plans pas op 15 Juni gereed kwam, hebben de « bureaux de l'administration » van het Theater het werk erg laten slingeren, daar het reeds op 30 Maart aan gang was, volgens denzelfden brief van Thomas.

Als besluit, bevestigt ons de Heer Thomas, dat de constructie, de gevels, de inwendige versiering geheel het werk zijn van A. en G. Perret. Maar heb ik dan ooit het tegendeel beweerd? De Heer Thomas zegt « kennis genomen » te hebben van mijn opstel. Zijn brief bewijst, dat hij er volstrekt niets van begrepen heeft

Het is onmogelijk dat we elkaar verstaan, want we spreken een geheel verschillende taal en het voorwerp van de discussie is niet hetzelfde voor mijne tegensprekers en voor mij.

Voor den Heer Thomas evenals voor de HH. Perret, is er alleen kwestie van stoffelijke transacties: zij spreken alleen over constructie en levering, over contracten en conventies; zij spreken, in een woord, over al wat betaald wordt en over formaliteiten die met zaken doen in verband staan. Ik spreek over kunst: over conceptie van vormen, over stijl, over uitdrukking; de genesis van het kunstwerk, de inspanning van den scheppenden geest, ziedaar wat me belang inboezemt, en waarover ik in mijn studie gesproken heb. Men zou zeggen dat die heeren niet vermoeden, dat er zulke dingen bestaan.

De officieele brochure: *le Théâtre des Champs Elysées; le Monument, le Programme, l'Abonnement*, welke vóór de opening werd uitgedeeld, bevat de volgende mededeeling: « Les principaux collaborateurs au talent et au zèle desquels est due l'édification du Théâtre des Champs Elysées sont: MM. A. et G. Perret, constructeurs et décorateurs, Roger Bouvard, architecte administratif, Van de Velde, architecte conseil, Auguste Milon, ingénieur, » etc. De Heer Gabriel Thomas bevestigt thans opnieuw dat de HH. Perret de constructeurs en decorateurs zijn van het Théâtre des Champs Elysées [1]. Accoord. Maar de voornaamste architect van het Theater, degene waaraan de beste *artistieke ideeën* verschuldigd zijn, is Henry Van de Velde, en ik wacht nog, dat de HH. Perret en Thomas mij het tegendeel bewijzen.

Jacques Mesnil.



[1] Men merke op, dat hij hen thans « architecten » noemt, terwijl zij in gemelde brochure dien titel niet dragen, die alleen aan Bouvard en Van de Velde wordt verleend.



INHOUD VAN DEEL XXVI

(DERTIENDE JAARGANG. — TWEEDE HALFJAAR 1914)

KUNSTBERICHTEN

TENTOONSTELLINGEN

MUZEA EN VERZAMELINGEN

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

VARIA

PLATEN

N.-B. De cijfers met * gemerkt geven de bladzijden aan tegenover dewelke de platen buiten tekst moeten tusschengevoegd worden.

Tekstversiering in hout gesneden door Edw. Pellens.
Omslag in hout gesneden door G. W. Dijsselhof.

Gedrukt door J.-E. BUSCHMANN te Antwerpen.

N
5
07
deel 26

Onze kunst

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY